

Trabajo Fin de Grado

Bellas atroces: figuras femeninas monstruosas en la
Antigua Grecia.

Beauties atrocious: monstrous female figures in the
Ancient Greek.

Autor/es

Paula Arbeloa Borbón

Director/es

Silvia Alfayé Villa

Facultad de Filosofía y Letras / Grado en Historia
2017/2018

ÍNDICE

1. Introducción	pp. 3-7
1.1. Justificación del trabajo	p. 3
1.2. Objetivos, metodología y límites	pp. 3-4
1.3. Estado de la cuestión	pp. 4-7
2. Medusa	pp. 8-23
2.1. Introducción	p. 8
2.2. El mito de Medusa	pp. 9-13
2.3. Los rasgos híbridos: Gorgona como imagen de alteridad	pp. 13-15
2.4. Evolución iconográfica	pp. 15-17
2.5. El <i>Gorgoneion</i>	pp. 17-21
2.6. Lecturas del mito	pp. 21-23
3. Esfinge	pp. 24-35
3.1. Introducción	p. 24
3.2. Genealogía	pp. 24-25
3.3. La Esfinge como <i>demon</i> funerario	pp. 25-26
3.4. La Esfinge de Tebas	pp. 26-33
3.5. Evolución iconográfica	pp. 33-35
4. Sirenas	pp. 36-44
4.1. Introducción	pp. 36-37
4.2. Genealogía	pp. 37-38
4.3. Fisionomía	pp. 38-39
4.4. Odiseo y las Sirenas	pp. 39-42
4.5. Orfeo y las Sirenas	p. 42

4.6. Las Sirenas y el Mas Allá	pp. 43-44
5. Harpías	pp. 45-46
5.1. Introducción	p. 45
5.2. Genealogía y fisionomía	pp. 45-46
5.3. Fineo y las Harpías	p. 46
5.4. La Harpía como <i>demon</i> funerario	p. 46
6. Conclusiones	pp. 47-49
7. Bibliografía	pp. 50-53
8. Anexo	pp. 54-70

1. Introducción

1.1. Justificación del trabajo

La elección del tema del presente trabajo obedece al gran interés que despierta en mí tanto la mitología como la religión griega y, en concreto, las figuras femeninas monstruosas en dicho ámbito cultural. Éstas apenas han sido tratadas a lo largo del Grado de Historia, y precisamente la oportunidad que me ha brindado el Trabajo Fin de Grado para estudiarlas en profundidad me ha hecho comprender su verdadera significación en las creencias religiosas y su influencia en la mentalidad griega. De hecho, me han fascinado tanto que en futuros trabajos, si es posible, quisiera continuar esta línea de investigación que ha comenzado con el presente estudio.

En el mundo antiguo, estos aspectos son fundamentales para poder comprender el imaginario de aquellos que nos precedieron puesto que al analizar sus diferentes creencias y miedos se entiende que actuaran de un modo u otro.

1.2. Objetivos, metodología y límites

El trabajo abarca el periodo histórico de la Antigua Grecia que transcurre desde el final de los Siglos Oscuros hasta la época helenística (900 a.C. – 30 a.C.). El objetivo principal del mismo es, sobre la base de una aproximación a las fuentes clásicas y a la bibliografía moderna, ofrecer una revisión y una síntesis historiográfica actualizada sobre cuatro figuras femeninas monstruosas griegas: Medusa, Esfinges, Sirenas y Harpías, para finalmente establecer una serie de conclusiones sobre las mismas, que incluya mi contribución personal. Un segundo objetivo es explorar aspectos que son menos conocidos, pero no por ello menos relevantes, como la fisonomía de las Sirenas griegas y la verdadera significación del enigma oracular de la Esfinge de Tebas.

La metodología aplicada ha consistido en el análisis de las fuentes literarias clásicas traducidas al castellano y recogidas en la colección Gredos, fundamentalmente griegas aunque en algún caso también romanas puesto que ofrecen información relevante sobre las figuras griegas objeto de estudio. Dichas fuentes han sido completadas con el estudio de bibliografía moderna sobre el tema que incluye algunas

obras antiguas cuyas tesis siguen vigentes en la actualidad, y otra serie de trabajos, cuya cronología es más actual, hecho que se debe a que en los últimos años los historiadores de las religiones han centrado su investigación en este campo. Además, este Trabajo Fin de Grado ha incluido fuentes iconográficas - relieves, monedas y cerámicas - que sirven de apoyo para las diferentes hipótesis que se planten a lo largo de este estudio y que, al mismo tiempo, facilitan su comprensión.

Debido al límite de palabras, la mayor limitación que he encontrado ha sido priorizar unos aspectos sobre otros a la hora de plasmarlos en el trabajo pues, por ejemplo, me habría parecido interesante ofrecer otros puntos de vista complementarios sobre estas figuras, como las interpretaciones alegóricas de las Sirenas por parte de los pitagóricos.

1.3. Estado de la cuestión

Bajo la denominación de figuras femeninas monstruosas en la Antigua Grecia he agrupado a una serie de entidades sobrenaturales que formaban parte importante del imaginario griego y ejercían una gran influencia en el mismo. Éstas poseen elementos comunes, siendo los más destacados de ellos su carácter híbrido, que están conectadas con la muerte, y el hecho de que provoquen seducción y terror, atracción y repulsión, y es por ello por lo que las he denominado *bellas atroces*.

Un notable indicio de su trascendencia en la cosmovisión griega es su presencia en obras clásicas. Homero en la *Iliada* (5, 741-742) recoge aspectos tan relevantes como la monstruosidad de Gorgo, su furia encarnada por el guerrero cuando está luchando, y en la *Odisea* (XII, 37-191) se muestra el episodio más conocido de las Sirenas, seres que han despertado gran interés a lo largo de la literatura occidental. Hesíodo, por su parte, en su *Teogonía* ofrece ya la genealogía de la mayoría de estas figuras. Eurípides, con sus tragedias, *Fenicias*, *Helena* e *Ión*, también es de gran ayuda para estudiarlas dado que ofrece una genealogía de la Esfinge diferente a la de Hesíodo (*Ión*, 989-997), y recoge la súplica de Helena a las Sirenas (*Id.*, 169-178) para que la acompañen en su lamento. Igualmente, es fundamental Sófocles con su obra *Edipo Rey*, pues el protagonista no es otro que el asesino de una de las figuras que me atañe, la Esfinge y, lo mismo sucede con *Los Siete Contra Tebas* del trágico Esquilo.

Otros autores griegos que también recogen en sus respectivas obras información que es de interés para este estudio son, por un lado, el mitógrafo Apolodoro de Atenas, que detalla cómo Perseo consigue dar muerte a la horripilante Gorgo (*Biblioteca*, 2, 4, 2) así como la descripción física más completa de la funesta Esfinge (*Biblioteca*, 3, 5, 8); y, por otro lado, el tardío Apolonio de Rodas, el primero en describir la condición híbrida de las Sirenas (*Argonáuticas* 4, 897-899).

Estas figuras traspasan los límites del mundo griego y llegan al imaginario romano, despertando el interés del gran poeta Ovidio, quien en su *Metamorfosis* da cuenta de la posible transformación de Medusa en un ser híbrido (4, 799-800). Del mismo modo, me he servido de las interpretaciones evemeristas de Diodoro de Sicilia (*Biblioteca histórica* 3, 52) y Pausanias (*Descripción de Grecia* 9, 26, 2-4).

La representación de estas figuras en objetos de diversa índole y funcionalidad es debida a la creencia de que el poder del monstruo se transmite a su iconografía, al lugar u objeto en el que se le representa (ALGANZA, 2013: 11). De modo que, además de encontrarlas en las obras literarias mencionadas, fueron objeto de representación en múltiples lugares y soportes debido al valor simbólico que se les atribuye. Así, se incluyeron como ajuar funerario en tumbas, como es el caso de las Sirenas (fig. 1 del Anexo); o bien esculpidas en la tumba, siendo el máximo exponente el relieve de la Tumba de las Harpías de Janto, Licia (Turquía) (fig. 2); presidiendo la tumba como las Esfinges (fig. 3) y las Sirenas (fig. 4); en escudos (fig. 5) y hornos (fig. 6) como el *Gorgoneion*; en recipientes cerámicos, pudiendo mencionar la *kylix* en las que aparece Edipo y la Esfinge (fig. 7), o bien la cara de Gorgo (fig. 8), y los leцитos funerarios, con la presencia de Edipo y la Esfinge (fig. 9). Además, aparecen decorando la fachada de los templos, como el episodio de la muerte de Medusa (fig. 10). Incluso en anillos, como en el que aparece Eros en forma de Esfinge (fig. 11); y en gemas, destacando una en la que la Sirena está contemplando su rostro en un espejo (fig. 12).

La iconografía es muy importante a la hora de plasmar los hechos narrados en mi trabajo y es por ello por lo que he realizado un anexo de imágenes, que evidencia que estas figuras estaban integradas en las creencias griegas. Además, el hecho de encontrarlas mayoritariamente en un contexto funerario muestra además de su conexión

con el Más Allá, que existe un elemento común que las vincula con la Muerte, es decir, que hay un nexo bajo la aparente diferencia de las mismas (HARRISON, 1960).

La primera persona que realiza un estudio en conjunto de las figuras que he tratado es Jane Ellen Harrison (1859-1928) en su libro *Prolegomena to the study of the Greek religion*, cuya primera edición data de 1903. Esta obra constituye un punto de inflexión en el estudio de estos seres dado que al estudiar la demonología primitiva, considera que todas ellas son especializaciones de las *Keres*, espíritus femeninos de la muerte, pudiéndose hablar de *Ker* en la manifestación de Gorgona, Esfinge, Sirena y Harpía.

Al considerar válida la tesis de Harrison, he decidido hacer de ella el hilo conductor de mi trabajo, para lo que he estudiado las figuras femeninas citadas de manera individual pero estableciendo constantes nexos entre ellas puesto que, en mi opinión, un estudio en conjunto permite un mayor acercamiento a su verdadero significado dentro del imaginario griego. Siguiendo dicha tesis, la obra de Pilar Pedraza *La Bella, enigma y pesadilla (esfinge, Medusa, Pantera)* (1991), así como los estudios de Ana Isabel Jiménez (2012) y Raquel Martín (2012) analizan y destacan los elementos comunes de estas figuras.

Sin embargo, la hipótesis de Harrison ha sido puesta en entredicho por autores de la talla de Jean-Pierre Vernant, quien en su obra *La muerte en los ojos: figuras del Otro en la Antigua Grecia*, la considera vana porque, en su opinión, esas figuras no tienen casi elementos en común, y el hecho de agruparlas de este modo conlleva no estudiarlas en profundidad (1986: 48). No obstante, en mi opinión, su estudio en conjunto no excluye su análisis de manera individual, sino que a partir de este, se las puede estudiar en conjunto, estableciendo después las diferentes relaciones entre ellas. A pesar de que no comparte la tesis de Harrison, es esclarecedor y fundamental su estudio sobre Medusa, a quien considera una figura de alteridad en el mundo griego, junto con Dionisos y Artemisa. Además, Vernant estudia también Medusa en otras obras (VERNANT, 2001 y 2002).

El resto de obras consultadas son monografías y artículos que versan sobre una figura en concreto, como se puede observar en la bibliografía incluida al final. No obstante, a pesar de que estos autores no comparten la tesis de Harrison -y, en consecuencia, la que yo defiendo-, sus estudios han sido fundamentales a la hora de poder realizar este trabajo.

Finalmente, el estudio desde la perspectiva de género ha dado un notable impulso al de estas figuras, pues el análisis del arquetipo decimonónico de la *Femme fatale* ha despertado el interés sobre sus precedentes, que algunos autores, encuentran en figuras como las que son objeto de este trabajo, en las que el Mal está asociado a la mujer, destacando por su influencia historiográfica la obra de Erika Bornay, *Las Hijas de Lilith* (1990). En la misma línea, quisiera también destacar las aportaciones de Ana Iriarte (1990 y 2002), quien en sus diferentes estudios de género sobre la mujer en el mundo griego ha aportado información sobre estas figuras, en concreto, sobre la Esfinge y la Sirena.

A pesar de que son figuras que a lo largo de la Historia han despertado el interés tanto del imaginario colectivo como del mundo académico, algunas han sido más tratadas que otras, habiendo una gran diferencia, por ejemplo, entre el estudio de las Sirenas -conocidas, sobre todo, por la obra tan famosa en la que aparecen, la *Odisea*-, y el de las Harpías -de las que existen menos estudios porque se han confundido con las primeras y, también, porque las referencias de las fuentes clásicas son menores.

2. Medusa

2.1. Introducción

Medusa es una de las figuras femeninas monstruosas griegas que más ha sido estudiada y, por tanto, hay una cantidad ingente de estudios sobre ella. Para este capítulo se han consultado fuentes clásicas: Apolodoro (1985); Ateneo (1998); Diodoro de Sicilia (2001); Eurípides (1979); Hesíodo (1983); Homero (1982 y 1991); Ovidio (2008), Píndaro (2002) y Platón (1986).

Además, se han utilizado las siguientes obras: Baldi (1961); Croon (1955); Frothingham (1911); Frontisi-Ducroux (2006); Harrison (1960); Hoys y Calleja (1990); Martín (2012); Pedraza (1991); Roldán (2013); Vermeule (1984), Vernant (1986; 2001; 2002 y 2010) y Vernant y Vidal-Naquet (2002).

Medusa, que en griego significa, “Soberana” o “Dominadora”, es una de las tres hermanas Gorgonas y la única de ellas que posee una historia mítica autónoma (MARTÍN, 2012: 156). Dado que es la única que ha pasado a la posteridad, es la Gorgona por antonomasia, por lo que es habitual encontrar el nombre propio de Gorgo para referirse a Medusa.

¿Qué características posee Medusa para ser incluida dentro la categoría de figuras femeninas monstruosas griegas? En primer lugar, el hecho de que Gorgo encarne la figura de la alteridad por excelencia, pues fijar la mirada en sus ojos supone mirar a la muerte, conocer la muerte de manera directa, sin contemplaciones. En segundo lugar, la composición de su cuerpo, puesto que es un ser híbrido. Es un monstruo con alas de oro, garras afiladas, colmillos de jabalí, y serpientes en vez de una bonita y femenina cabellera, si bien esta figura experimenta una evolución iconográfica, que también es objeto de estudio en este trabajo. Aunque el temor que provocaba no era tanto por su condición híbrida como por su mirada penetrante, la cual convertía a todo aquel que osaba mirarla en piedra, en una estatua, lo que ha llevado a afirmar a Vernant (1986) que ella no es sino *la muerte en los ojos*.

2.2. El mito de Medusa

Hesíodo (*Teogonía*, 270-276) constituye la primera referencia conocida¹ que detalla la genealogía de las hermanas Gorgonas. Este afirma que son hijas de dos dioses marinos primordiales que eran hermanos, Forcis y Ceto, perteneciendo de este modo a la generación de las divinidades preolímpicas, siendo hermanas de las Grayas, y que son llamadas Esteno “la poderosa”, Euríale “la que alcanza desde lejos”, y Medusa “la reina”. De estas tres hermanas, tan solo Medusa es mortal y la única que puede albergar vida en su seno, pero se desconocen los motivos por los cuales su condición difiere de la de sus dos hermanas. Su morada es un lugar sombrío, peligroso y sin luminosidad alguna pues habitan en los confines occidentales del mundo, en las Hespérides, lugar en el que también residen monstruos como las Sirenas y Escila, y otros seres aterradores.

Píndaro (*Pítica*, 9, 29-48), por su parte, las sitúa en las regiones de los hiperbóreos, lugar de características similares al propuesto por Hesíodo. Por otro lado, Eurípides (*Ión*, 989-997), realiza alteraciones importantes en el mito pues sostiene que Gea engendró a Medusa y a Tifón con el objetivo de que destruyesen a los dioses, e incluye a Medusa en la Gigantomaquia, en la que combate contra la diosa Atenea.

Una vez establecida de manera breve su genealogía y morada, es de gran importancia explicar su complicada naturaleza. ¿Nació Medusa como un ser híbrido o sufrió una metamorfosis que conllevó la transformación de su cuerpo en una figura monstruosa? Sobre este asunto no existe unanimidad entre los autores antiguos.

Así, por un lado, Hesíodo en su *Teogonía* (270-276), no da cuenta de su naturaleza híbrida, pero sí de su relación con Poseidón, que fue la causante, según otros autores, de la ira de Atenea, aunque sobre esto existen versiones diferentes: según relata Ovidio (*Metamorfosis*, 4, 799-800), tal era la belleza de la joven Medusa que atrajo la atención del dios del mar, el de “azulada cabellera”, quien se enamoró de ella al instante, y tuvo el irrefrenable impulso de violarla ante un templo de Atenea, quien como castigo, decidió transformar el cabello de Gorgo en serpientes con la finalidad de que Poseidón se alejara de ella y de que no fuera objeto de deseo nunca más. Otra

¹ Aunque ésta es la primera genealogía de esta figura de la que se tiene constancia, es anterior la referencia a la cabeza de Gorgo en la égida de Atenea, en Homero, *Ilíada* 5, 741-742.

versión la ofrece Apolodoro, *Biblioteca*, 2, 4, 3, para quien, Medusa, de gran belleza, habría osado comparar su cabello con el de Atenea y ésta, como castigo, se lo habría tornado en serpientes.

Una interpretación evemerista de la leyenda de las Gorgonas es la realizada por Diodoro de Sicilia (*Biblioteca* histórica, III, 52), que puede considerarse la última versión de dicho mito (BERMEJO, 1982: 186-187). Según este autor, las Gorgonas eran un pueblo establecido en los confines del país de los Atlantes, quienes estaban sometidos por el pueblo belicoso de las Amazonas, cuya reina era en ese momento Mirina, a la que incitaron los Atlantes para que declarase la guerra a las Gorgonas dado que no las consideraban buenas vecinas. En la batalla resultaron victoriosas las Amazonas, pero después las Gorgonas lograron acceder al poder siendo Medusa la reina; sin embargo, ésta fue asesinada por Perseo y finalmente las Gorgonas fueron aniquiladas por Heracles. ¿Cómo no hablar en el mito de la reina de las Gorgonas de su asesino? Para ello me remontaré al inicio del mito de Perseo, pues fundamental es la condición de éste héroe semi-divino para que diera muerte a Medusa.

El oráculo de Delfos le vaticinó a Acrisio, rey de Argos, que en un futuro sería asesinado a manos de un vástago varón. En ese momento, el rey solo tenía una hija, Dánae, de enorme belleza, y para evitar cualquier posibilidad de descendencia, para que ningún nieto suyo pudiera asesinarle, decidió que la mejor solución residía en recluir a su hija, junto con su nodriza, en una cámara de bronce. Tras pasar un tiempo recluida, Zeus fue conocedor de su belleza y quiso poseerla. De ese vía nació Perseo, de procedencia semidivina y se convierte en medio hermano del dios de la astucia, Hermes, así como de los dioses de la claridad, Apolo y Atenea (PEDRAZA, 1991: 160- 161).

Nació así Perseo, cuyos llantos llegaron a oídos del rey Acrisio, quien, ante la posibilidad de que se cumpliera la profecía oracular, metió en un cofre de madera a su nieto y a su hija, y lo arrojó al mar. Cuando la vida de ambos parecía llegar a su fin, ocurrió un milagro puesto que el cofre llegó a las islas de Séfiro y fue rescatado por un hermano del rey Polidectes, el pescador real Dictis, quien se encargó de educar a Perseo y del cuidado de su joven madre.

Si el todopoderoso Zeus había quedado prendado de la belleza de Dánae, ¿cómo no le iba a suceder lo mismo al rey Polidectes? Con la pretensión de seducirla, realizó un banquete, al que estaban invitados ella y su hijo. El rey se dedicó a preguntar a los invitados qué regalo sería apropiado para su condición: la respuesta de todos los presentes fue que el mejor regalo por su condición regia sería un caballo, mientras que el osado Perseo le contestó que podría conseguirle la cabeza de Medusa. Esta afirmación agradó a Polidectes, quien le amenazó con quedarse con su madre si no conseguía el presente que le había ofrecido en un primer momento.

Perseo consiguió semejante hazaña. Según la versión de Apolodoro, con la ayuda de sus medio hermanos, Hermes y Atenea, que le prestaron una serie de objetos que tenían poderes mágicos. Además, le dieron el consejo de que se dirigiera a la residencia de las Grayas², -que son, además de hermanas de las tres Gorgonas y protectoras de su morada-, quienes debían revelarles la morada de las Ninfas, que poseían los objetos necesarios para la gran empresa de Perseo. Aparentemente, las Grayas no parecen peligrosas puesto que, entre las tres, poseían un único ojo así como un único diente, pero ello no las hacía menos inofensivas. El héroe se dio cuenta de que el ojo y el diente se lo iban turnando de manera que siempre lo poseía una de las hermanas. Consiguió atraparlo cuando se lo pasaban la una a la otra, dejándolas sin diente y sin ojo, y tras eso quedaron sumidas en un profundo sueño.

Los objetos custodiados por las Ninfas eran los siguientes: unas sandalias aladas (*pedila/talaria*), una especie de zurrón en el que meter la cabeza de su víctima (*kisibos*), y el casco de invisibilidad de Hades, que era una capucha de piel de perro (*aidos kynee*) (MARTÍN, 2012: 158). Junto a ello, Hermes le dio una espada curva o una hoz cortante de acero que había utilizado Cronos para castrar a Urano (*harpe*), y Atenea le entregó un escudo de bronce, bruñido, a modo de espejo (PEDRAZA, 1991:168).

² Hesíodo (*Teogonía*, 270-275) afirma que son dos hermanas que reciben el nombre de Penfredo y Enío y son llamadas “Viejas” porque nacieron ya con canas. Posteriormente, Esquilo (*Prometeo encadenado*, 571) añade dos hechos: una tercera hermana, de la que no menciona su nombre, y el dato de que entre las tres solo poseen un ojo y un diente.

Se dirigió a la morada de las Gorgonas con el objetivo de conseguir la cabeza de Medusa. ¿Cómo procedió a su decapitación? De nuevo, existen diferentes versiones. Según Ovidio (*Metamorfosis*, 4, 784), es Perseo quien decidió aprovechar para degollar a Medusa cuando ésta dormía plácidamente. Por el contrario, Eurípides (*Ión*, 902) afirma que fue Atenea la que guió a la mano de Perseo. O bien que Perseo utilizara el reflejo del escudo con el objetivo de decapitar a Medusa con la *harpe* sin mirarla directamente a los ojos, como recogen Apolodoro, *Biblioteca*, 2.4.2, y Ovidio, *Metamorfosis*, 4, 782.

Tras darle muerte, Perseo se fue volando gracias a las sandalias mágicas y Medusa dio a luz a dos criaturas puesto que estaba embarazada de Poseidón, de modo que así nacieron el caballo alado Pegaso, montura de las Musas, y el gigante Crisaor “el de la espada de oro”. Además, cuando sobrevolaba las arenas de Libia, brotaron gotas de sangre del zurrón donde llevaba la cabeza, naciendo una raza de serpientes (MARTÍN, 2012: 159-160); y antes había expulsado de su cuerpo, en una sombría y cóncava gruta, a Equidna³ (PEDRAZA, 1991: 169-170). La muerte de Medusa constituye al mismo tiempo una liberación sexual (VERMEULE, 1984: 236), pues al cortar el cuello surgen dos de sus hijos, Pegaso y Crisaor (fig. 13).

Durante el camino de regreso a su hogar, Perseo se vio inmerso en diferentes acontecimientos, en los cuales decidió utilizar el poder mágico del *Gorgoneion*, comenzando por su parada en Etiopía, donde su futura esposa, Andrómeda⁴, estaba atada a una roca y siendo acosada por un monstruo marino - que algunos autores identifican con Ceto-, que puede ser considerado una reduplicación de Medusa. Para dar muerte a mencionado monstruo no se valió del instrumento femenino, del *Gorgoneion*, sino de uno masculino, la espada, que le clavó mientras volaba.

³ Monstruo híbrido, mitad ninfa y mitad serpiente inmortal. Según Hesíodo (*Teogonía*, 295-318) fue tenida bajo tierra en el país de los Árimos, donde permaneció durante toda su vida. Tuvo amorios con Tifón y fruto de esta relación nacieron el perro Orto, Cerbero y la Hidra de Lerna.

⁴ Hija de Cefeo y Casiopea, su madre fue castigada por su *hybris*, comparable a la que había tenido Medusa con Atenea dado que había osado comparar su belleza con la de las Nereidas, quienes se sintieron ofendidas por ello, pidiéndole a Poseidón que le diera un ejemplar castigo. Dicho castigo consistió en enviar un monstruo cuya maldad solo pudo ser apaciguada con el ofrecimiento del rey de Etiopía, Cefeo, de su hija virgen, Andrómeda, para que fuera devorada por el monstruo (PEDRAZA, 1991: 170).

Tras dejar detrás el país de los Cefeos, Perseo y Andrómeda llegaron a Séfiro, donde estaba su madre presa por el rey Polidectes, a quien le costó admitir que el joven hubiera conseguido tamaña hazaña. Ante tal situación, Perseo recurrió al único hecho que le podía convencer y así le mostró el poder de la cabeza. Petrificado Polidectes, le ofreció el trono a su padre adoptivo, Dictis. Tras superar estas gestas, los instrumentos de la gorgomaquia retornaron a sus dueños y, lo más importante, Perseo le ofreció a Atenea la cabeza de Medusa (Apolodoro, *Biblioteca*, 2.4.3), que a partir de ese momento la colocó en su égida o en su escudo.

Medusa no tiene o no manifiesta, sus poderes hasta que no muere; hasta ese momento, ni persigue a sus posibles víctimas ni las petrifica. Muestra de la importancia de su cabeza es que, incluso cuando se representa a Medusa de cuerpo entero, su cara mira fijamente hacia delante, hacia el espectador; es decir, su importancia reside en su rostro y no en su cuerpo. Una vez que Perseo le da muerte, adquiere renombre, el cual es muy difícil de alcanzar sin ella. Como señala Emily Vermeule: “el mito parece querer decir, entre otras cosas, que cuando un héroe se enorgullece de *dar muerte* a una figura importante de la muerte, libera tanto muerte como inmortalidad de los despojos” (1984: 238).

2.3. Los rasgos híbridos: Gorgona como imagen de alteridad

Uno de los hechos por los que califico a Medusa como una verdadera figura monstruosa es porque encarna la figura de la alteridad por excelencia debido a su fascinante y aterrador poder. El mundo griego se sirvió de su figura no para feminizar a la muerte, sino un aspecto determinado de ella: el miedo que provoca su alteridad radical.

Como se ha señalado anteriormente, no existe unanimidad entre los autores antiguos sobre si Medusa sufrió una metamorfosis motivada por su comportamiento o si nació ya con rasgos híbridos, aunque cabe la posibilidad de que, desde un primer momento, se concibiera a esta figura como un ser híbrido y monstruoso, y que fuera *a posteriori* cuando surgiera el mitema del castigo de Atenea (MARTÍN, 2012: 176).

Su poder es fascinante y aterrador a la vez, y lo mismo sucede con su cuerpo híbrido, en el que se agregan una serie de elementos que normalmente aparecen separados y que, en conjunto, son irremediabilmente incomprensibles puesto que no son concebidos en un mismo cuerpo. Aunque la forma o silueta de su cabeza esté distorsionada, es humanoide. Comparte rasgos masculinos con un cuerpo femenino, y ambos se entremezclan con partes de animales: su cabellera está formada por serpientes, e incluso en algunas representaciones también la cintura; posee las defensas propias de los jabalíes (fig.15), y también tiene partes de ave o caballo (fig. 16), como cuando es representada como un centauro. Además, cuando aparece de cuerpo entero suele ser representada con alas, rasgo que comparte con otros seres de carácter híbrido, como las Sirenas, Harpías, Erinias o *Hypnos* y *Thanatos*. El hecho de que sus cabellos estén conformados por serpientes, animales relacionados con la tierra y los dioses del inframundo, en vez de por cabello humano, conecta a Gorgo con el mundo ctónico puesto que el principal animal de dicho ámbito es la serpiente.

Su cabeza es una excelente imagen de la alteridad pues en ella convergen elementos masculinos y femeninos, de la juventud y de la vejez, de la belleza y de la fealdad, de la bestialidad y la humanidad. Aunque su cuerpo y su rostro es siempre el de una mujer, a veces aparece representada con barba oscura (fig. 17). Por otro lado, en su rostro destacan unos hermosos ojos gigantescos llenos de vitalidad y que son propios de una persona joven, pero, a la vez, posee profundas arrugas. Finalmente, aunque tiene rasgos humanos, sus orejas son tan grandes como las de algunos animales y, en ocasiones, aparece con colmillos de jabalí o con cuernos en la cabeza. ¿Y, qué decir de su extraña y ambigua sonrisa? Es tan desmesurada que se llega a considerarse como una máscara, que atemoriza a quien la mira. Lo más aterrador de todo su cuerpo es el poder visual que ejerce gracias a su penetrante mirada frontal, que constituye una petrificación instantánea, tema que se abordará con mayor profundidad al tratar el *Gorgoneion* (vid. *infra*).

Además de por su carácter híbrido, Medusa también es una figura de alteridad por su vinculación con dos ámbitos topográficos de la otredad: el Allende y el mar. Muestra de ello es que en el canto XI (633-635) de la *Odisea* se erige como espectro del Más Allá pues el héroe Odiseo dice lo siguiente: “no me fuese Perséfone Augusta a mandar desde el Hades la cabeza del monstruo que infunde el pavor, la Gorgona”. Es

decir, el inframundo es para ella su propio hogar, pues con su máscara es la guardiana de este mundo, del de Perséfone, lo que hace de ella una de las figuras que impiden el acceso de los hombres al Inframundo, papel inverso al que tiene Cerbero, quien no permite al muerto regresar al mundo de los vivos, según Hesíodo, *Teogonía*, 770-774. Asimismo, es frecuente su aparición en lugares con fuentes termales: por ejemplo, once de las veintinueve ciudades griegas antiguas cuyas monedas llevan el rostro de Medusa, se sitúan cerca de fuentes (HOYS y CALLEJA, 1990: 174:175)

Medusa también se asocia al ambivalente mundo del mar, que a su vez está conectado con el Más Allá, hecho que se puede apreciar mejor en el caso de las Sirenas. Copiosas son las acciones que la relacionan con éste, empezando por ser hija de dos divinidades marinas, Forcis y Ceto, y continuando por su relación con el dios del mar, Poseidón, y los hijos que tiene fruto de la misma.

2.4. Iconografía

La mayoría de los seres híbridos griegos tienen antecedentes iconográficos orientales, y tal es el caso del mito de Gorgona. En las culturas del Próximo Oriente Antiguo, al igual que en la griega, este tipo de representaciones constituyen arquetipos de terror y fealdad, en los que el ser humano refleja sus diferentes miedos (MARTÍN, 2012: 163).

Esta representación llega al mundo griego en época del rey Asurbanipal (668-627 a.C.), momento de gran expansión y prosperidad del Imperio Asirio, que dominaba Oriente casi en su totalidad. Durante dicho reinado se produce una gran influencia del arte asirio en el arte griego principalmente en las representaciones zoomorfas. Por otro lado, antes del siglo VII a.C., en el imaginario griego, tan solo se conocía la cabeza de la Gorgona, a la cual, durante la última mitad de dicho siglo, se le añade la representación de su cuerpo (HOPKINS, 1934: 341-345).

En cuanto a la representación iconográfica de Gorgona en el mundo griego, los dos principales modelos que ejercieron influencia en su configuración fueron el dios egipcio Bes y el monstruo Humbaba, quien lucha contra Gilgamesh. Medusa y Bes (fig. 18) son representados frontalmente, con rasgos animales -melena, barba, orejas-, y

enseñando la lengua, pero no existe paralelo mítico entre ambos. Por otra parte, mayores similitudes presenta Gorgona con el demonio Humbaba (fig. 19), pues ambos se representan la mayoría de las veces sin cuerpo, solo como un rostro frontal, con enormes dientes y arrugas, y cuando son representados de cuerpo entero ambos visten una corta falda.

Por otro lado, la historia de Medusa es la del asesinato de un terrible monstruo por parte de un astuto héroe adolescente, pudiéndose interpretar como un rito de paso (MARTÍN, 2012: 160). Es un mitema que se puede rastrear en otras culturas, aunque es problemático afirmar que la narración del mito de Medusa tenga antecedentes orientales. No obstante, la *harpe* es una espada utilizada frecuentemente en mitos del Próximo Oriente Antiguo: por ejemplo, es el arma utilizada por Marduk en su lucha contra Tiamat y, además, el arma real de Biblos (MARTÍN, 2012: 161). También hay afinidades entre Gorgo y *Pótnia Therôn* (fig. 20), la Señora de las Fieras. Sin embargo, en el caso de las serpientes en el pelo no se encuentran paralelos iconográficos pero sí en el caso de las alas, por ejemplo, el demonio Pazuzu en el mundo oriental. Aunque tiene antecedentes orientales, Medusa se presenta en el imaginario griego como un elemento nuevo fundamentalmente porque es concebida como una figura femenina, frente a los seres sobrehumanos masculinos antes mencionados.

La iconografía medusina en el arte griego se puede dividir en tres etapas: “Gorgona Arcaica”, VIII a.C. – siglo V a.C.; “Gorgona de Transición o media”, desde finales del siglo VI a.C. hasta el siglo II a.C.; y “Gorgona Hermosa o tardía”, a partir del siglo IV a.C., solapándose estas dos últimas fases. A través de la evolución se observan diferentes concepciones de Medusa, pasando de ser representada como monstruosa en la primera etapa a la imagen de una bella doncella cuya muerte obedece a la ira divina en la última (MARTÍN, 2012: 163-169).

En la primera fase, tres son los elementos fundamentales de las representaciones de Medusa: en primer lugar, el arcaísmo de su figura; en segundo lugar, la exaltación de sus rasgos híbridos, y, en tercero, que suele aparecer casi siempre en forma de máscara, sin cuerpo, mirando de frente, con el pelo lleno de rizos cortos en vez de serpientes, así como con barba en varias ocasiones. De sus rasgos híbridos destacan los ojos, cuya mirada es extremadamente penetrante; la boca abierta, de la que sale su enorme lengua

y en la que se ven los colmillos de jabalí a cada lado de la misma; las arrugas en la cara, y las orejas perforadas, con pendientes.

Al estudiar las diferentes representaciones de Medusa, en esta fase parece evidente que no había una imagen canónica de esta figura, quizás porque el mito estaba aún formándose. Aunque la imagen más extendida en esta época es la de Medusa de perfil y corriendo, con una cabeza muy grande en proporción al cuerpo, sin cuello, y con falda corta (fig. 21). Pero también conocemos representaciones singulares, como en la que se le representa con cuerpo de caballo, es decir, como una centauro, con la finalidad de evidenciar que tiene relaciones con Poseidón (FROTtingham, 1911: 373-376).

La segunda etapa (siglos VI-II a.C.) se caracteriza porque la cabeza de Medusa, se une al cuerpo mediante el cuello, a diferencia de la primera fase. Además, adquiere rasgos antropomorfos, y sus rasgos híbridos se van haciendo más sutiles pero sin perder la ferocidad.

La tercera fase presenta a Medusa como una joven doncella cuya principal característica es su pelo serpentino. Desaparecen sus rasgos más terroríficos y animalescos y se convierte en una persona humana, en una víctima más de los designios divinos. En esta fase es común encontrarla representada con la cabeza de perfil (fig. 23) en lugar de su tradicional rostro frontal.

2.5. El *Gorgoneion*

En este apartado se muestran las características, poderes y particularidades del rostro de Medusa, que ha sido objeto de análisis en diversos estudios lo largo de la historia.

Según Vernant y Vidal- Naquet (2002: 29-32), existían en la antigua Grecia, una serie de máscaras culturales, que nada tenían que ver con las usadas en el teatro para las comedias y tragedias clásicas, y cuya finalidad era simbolizar, y encarnar, a una divinidad o tapar la cara de los oficiantes de un determinado rito. La máscara que es Gorgo no era sino una de las múltiples formas de figuración de lo divino.

Medusa es una potencia sobrenatural convertida en máscara, donde reside su poder y cuyas principales características son la monstruosidad y la frontalidad. Esta idea es la que ha llevado a Jane Harrison (1960: 187) a realizar la siguiente afirmación: “It is equally apparent that in her essence Medusa is a head and nothing more (...). She is in a word a mask with a body later appended”. La fuerza de Medusa se concentra en su cabeza desde el momento en el que Perseo se la corta y ofrece como presente a la diosa Atenea; en otras palabras, la leyenda de Perseo sirve para evidenciar la fuerza de la cabeza de Gorgo. Es más, a pesar de que Medusa es la única de las tres hermanas Gorgonas que es mortal, su cabeza sigue petrificando tras su muerte.

La cabeza de Medusa es tan importante porque el horror que infunde la convierte en un elemento apotropaico: a mayor monstruosidad de la cara, mayor protección (HOYS y CALLEJA, 1990: 119). Es, sin duda, un símbolo del terror paralizante. Es paradójico que la mirada de Medusa se evite a toda costa y que a la vez no se pueda dejar de mirar pues aparece constantemente en la literatura y en las representaciones. Gorgo encarna la figura de la muerte de la cual el hombre se aparta pero tampoco pueda dejar de encontrar.

La cabeza de Gorgona es uno de elementos mágicos más importantes del mundo antiguo no solo por el terror que provocaba mirarla, sino por estar compuesta por tres elementos que le otorgaban una valencia simbólica y la convierten en un instrumento apotropaico: su mirada petrificante, su cabellera serpentina, y el nudo que se representa en ocasiones bajo el pecho o bajo la barbilla. En consecuencia, es un signo mágico triple cuyo poder tan solo puede anularse con su propia cabeza (HOYS y CALLEJA, 1990: 123). No obstante, nunca fue objeto de culto, a diferencia de lo sucedido con potencias emparentadas con ella, de las que solo se representa su cabeza, como Praxidiké (VERNANT, 1986: 87-95).

Dado que los antiguos griegos pensaban que el poder de una figura se transmitía al objeto o lugar en el que se representa, la cabeza de la Gorgona se convirtió en un amuleto (ALGANZA, 2013: 11). Por ello fue un motivo muy utilizado en los escudos con el objetivo de aterrorizar a los enemigos, pues con solo mirarlo se convertían en piedra y, además, recordaban así la muerte de Medusa por el propio Perseo con el

escudo de bronce. Atenea, gracias al ofrecimiento de Perseo, es la diosa en cuyo pecho o escudo se coloca la cabeza de Medusa, como amuleto petrificador.

Atenea mantiene una proximidad divina con la monstruosidad de Medusa, ya que en realidad, la diosa, es, en última instancia, *Gorgôpis*, epíteto que designa tanto un rostro gorgoniano como una mirada de Gorgona, en alusión a la cabeza de Medusa que lleva Atenea en su pecho, que sería la propia imagen de la diosa, su rostro oculto. Sin embargo, Atenea prefiere otro epíteto, el de *Gorgphône*, matadora de Gorgonas. En realidad, ambos son válidos: el primero porque evidencia la proximidad entre ambas figuras, y el segundo porque en diversas versiones literarias del mito es Atenea la que ayuda a Perseo a dar muerte a Medusa, o incluso directamente quien la mata (VERNANT, 1986: 75-84; DUCROIX-FRONTISI, 2006: 212-214).

Además, es frecuente encontrar el rostro de Medusa representado sobre elementos de la vajilla, principalmente, copas, cumpliendo una función simbólica. Al representar su rostro en el fondo de un vaso que va a ser llenado de líquido - fundamentalmente de vino- se representan los confines del mar y /o la geografía liminal del Allende, donde moran las Gorgonas y otra serie de monstruos híbridos. De este modo, al beber el líquido del vaso se accede al Más Allá, siendo una manera de mirar a la vez los ojos de la muerte y de conjurar el miedo (DÍEZ DE VELASCO, 1995: 99). También es representada en el exterior de los soportes vasculares por su valencia como amuleto visual contra el “mal de ojo” debido a sus rasgos grotescos -ojos muy abiertos, lengua afuera, dientes grandes, etc.-, compartida con imágenes profilácticas (HOYS y CALLEJA; 1990: 149-150). Por otro lado, como el fuego era un elemento que causaba temor, igualmente fue una imagen colocada en los hornos como elemento profiláctico (HARRISON, 1960: 189).

Por otro lado, además de ser una máscara de la muerte, Gorgo es, al mismo tiempo, el sexo hecho máscara. Por ello se le compara con Baubo, una figura femenina impúdica que consiguió terminar con el duelo de Deméter, causado por el rapto de su hija Perséfone, cuando levantó su falda y mostró su vulva. Al sacar la lengua, un elemento que debe quedar oculto y que evoca al falo, Gorgo estaría representando igualmente tanto lo inquietante como lo grotesco del sexo (HOYS y CALLEJA, 1990: 149-150; VERNANT y VIDAL NAQUET, 2002: 35). De ahí que esta imagen se

convierta también en un elemento apotropaico, pues la lengua evoca al elemento masculino por antonomasia, el falo, que era un amuleto contra diversos peligros sobrenaturales como el “mal de ojo”. El principal objetivo de toda esta amalgama de amuletos era, a través de ellos, expulsar la angustia derivada del miedo existente y dirigirla contra el elemento que les preocupaba, convirtiéndose así en un instrumento de defensa (HOYS y CALLEJA, 1990: 151).

En la *Iliada* (Homero, V, 741-742), Gorgo aparece en escenas bélicas, representada tanto en la égida de Atenea como en el escudo del caudillo Agamenón, actuando como potencia de terror sobrenatural e influyendo en la expresión del guerrero al estar este poseído por la furia bélica, el *ménos*; y en cambio, en la *Odisea* (XI, 633-635), aparece en escenas infernales. En ambos relatos subyace la idea de que para mostrar lo inexpresable, lo radical, la muerte, lo que está al margen de lo humano, en el mundo griego se elige la cara de Medusa. Es este monstruo, por tanto, la principal figura de la alteridad griega, sin cuya existencia no tendría sentido alguno la figura del héroe dado que sin la muerte de lo peligroso, del monstruo, la valía y el valor de dicho personaje no podría mostrarse (VERNANT, 1986; VERNANT, 2001).

Como consecuencia de su rostro aterrador y su asociación con el Más Allá, algunos autores han planteado la hipótesis del significado funerario de la máscara de Gorgona, estableciendo un paralelo con la cultura etrusca. Así, J. H. Croon (1955, 9-16) plantea el uso de máscaras en los juegos fúnebres, en los que esta es un símbolo del espíritu del muerto y la persona que la porta se equipara con Perséfone, quien con la máscara de Gorgona, actúa como reina del infierno. Por otro lado, Agnello Baldi (1961, 131-135), tras el estudio de dos frescos de la tumba de los Augures de Tarquinia (*circa* 530 a.C.), propone una serie de hipótesis: que el término etrusco *Phersu* habría dado lugar a la palabra latina *persona*, “persona, máscara”, y establece una relación entre *Phersu* y *Perseus*, siendo la función del primero la de portar la máscara al oficiar la ceremonia del difunto.

Además del poder visual, el *Gorgoneion* poseía también connotaciones sonoras. El gran tamaño de la boca de Gorgo obedecía a los grandes gritos que ésta emitía como si fuera un terrible animal. Dicho sonido fue el mismo que emitieron las hermanas de Medusa cuando perseguían a Perseo, que huía con su cabeza; así como el que surge de

las gargantas de los muertos; el que emiten los guerreros durante el transcurso de una batalla, cuando están poseídos por el *ménos*, y el que reprodujo Atenea con el *aulos* (VERNANT, 1986: 57-58).

Cuando Medusa murió, Atenea ante semejante episodio visual y sonoro sintió el irremediable deseo de inventar un instrumento, el *aulos*, “que reúne todo los sonos”, para reproducir los gritos emitidos por las Gorgonas Esteno y Euríale al enterarse de la muerte de su hermana Medusa. Lo que no sabía Atenea era que la imitación con el *aulos* de los gritos de dichas hermanas y de las serpientes de sus respectivas cabezas no era una simple imitación sino que tomaba así su máscara, se convertía en ella, pues al tocar la flauta el rostro es poseído, trastornado por la furia produciéndose un doblete visual, siendo, de hecho, la flauta el instrumento por antonomasia de la posesión.

2.6. Lecturas del mito

Las características que posee esta *bella atroz* hacen de ella un ser que puede ser calificado como fantástico, cuyo mito fue objeto de interpretación por parte de numerosos estudiosos desde la propia Antigüedad. Las explicaciones del mito son numerosas, por lo que las agrupamos en dos apartados: el primero, con las procedentes de los escritores antiguos; el segundo, que incluye las de los investigadores modernos (MARTÍN, 2012: 179-184).

Dentro del primer grupo, destaca la exégesis realizada por Platón (*Fedro*, 229 cd), quien considera a Gorgona inexistente, como el resto de seres fantásticos que pueblan el imaginario griego desde tiempos remotos. En cambio, Ateneo en *El banquete de los eruditos* (5, 221), intenta ofrecer una interpretación racional del verdadero origen de esta figura: en dicha obra, un personaje llamado Ulpiano explica la información que Alejandro de Mindo realiza en su obra *Historia de las bestias*, donde alude a la existencia de un animal, el *catoblepon*, “el que mira hacia abajo”. Éste animal, similar a una oveja salvaje, y que posee la cualidad de convertir en piedra a quien lo mira, habría sido visto por Mario en su campaña contra Yugurta en el siglo I a.C., y sobre ese animal se habría construido el mito de la Gorgona.

En la misma línea, las interpretaciones naturalistas de Plinio, quien apunta a que las Gorgonas serían mujeres salvajes con vello por todo el cuerpo, siguiendo una tradición evemerista del mito que ya encontramos en Diodoro Sículo (*vid. supra*).

Por su parte, la historiografía moderna, además de intentar conocer el verdadero significado del mito, también ha buscado paralelos de Gorgona en diferentes culturas, encontrándolos en figuras como Humbaba y Bes, como se explicó anteriormente. Dentro de las exégesis del mito, la naturalista, la zoológica y la sexual han sido las que mayor éxito y respaldo han obtenido, y en todas ellas subyace la idea de que Medusa, y más concretamente su cabeza es una imagen que representa el miedo y, a su vez, protege contra este.

Las lecturas naturalistas del mito vinculan el nacimiento de la figura de Medusa con el miedo al mar y a las erupciones volcánicas, o sitúan su origen en fenómenos celestes tales como el sol y la luna. No obstante, la interpretación más aceptada es la que sostiene que el origen de las Gorgonas serían las nubes de tormenta, sobre la base de la aparición de Medusa en la égida de Zeus, que es el dios de la tormenta, así como de la etimología de la palabra *Gorgo*, íntimamente conectada con el sánscrito *garj*, que significa “trueno”. Respecto a las interpretaciones zoológicas, la más reseñable es la que sitúa al pulpo y otros cefalópodos en el origen de la representación iconográfica de las Gorgonas, estableciendo un paralelo entre sus tentáculos y la cabellera llena de serpientes. Sin embargo, también hay teorías que apuntan que el miedo a determinadas bestias como el león y el gorila conllevó la aparición mítica de estas tres hermanas (MARTÍN, 2012: 181-182).

Según Martín (2012, 182), la interpretación sexual por excelencia del *Gorgoneion* es la propuesta por Freud en su obra *La cabeza de Medusa* (1922), quien ve en él un auténtico símbolo de la castración dado que la cabeza tenía serpientes -símbolo fálico- en vez de cabellera, y además estaba cortada. Sin embargo, esta lectura no es aceptada por Vernant (2002), quien argumenta que el simbolismo de la serpiente no puede reducirse al pene, y que cuando los griegos quieren referirse a este suelen utilizar el pájaro como metáfora animal y no la serpiente. Por otro lado, también se ha querido ver en Gorgona a un *alter ego* de la Diosa Madre y de Atenea, quien está estrechamente relacionada con la muerte de Medusa. Asimismo, se le ha relacionado con la idea de la *vagina dentada*, simbolizando el poder generador femenino y su valencia castrante, y

también con Baubo, una imagen sexual femenina aterradora.

Otra lectura reciente de esta figura es la ofrecida por Wilk en su libro *Solving the Mystery of the Gorgon* (2000), y recogida por otros autores (MARTÍN, 2012: 183). Wilk le da al *Gorgoneion* el valor de un cadáver en descomposición, argumentando dicha propuesta sobre el hecho de que ciertos rasgos de esta imagen, como su cara hinchada, los ojos grandes y las arrugas, también los poseen los cadáveres que están descomponiéndose. En su opinión, tanto en la cultura griega como en el resto de culturas con paralelos visuales de esta figura, estos monstruos frontales habrían surgido a partir de la visión de una persona muerta que no fue objeto de cuidados funerarios, de la contemplación terrible de un cadáver en descomposición.

No obstante, considero que estas lecturas diversas del mito de Medusa no son excluyentes.

3. La Esfinge

3.1. Introducción

La figura de la Esfinge ha sido estudiada a través de las siguientes fuentes clásicas: Apolodoro (1985); Diodoro de Sicilia (2001); Esquilo (1986); Eurípides (1979); Hesíodo (1983); Pausanias (1994) y Sófocles (1981). Junto con otra serie de obras modernas: Bermejo (1982); Bornay (1990); García (2012); Harrison (1960); Iriarte (1990 y 2002); Pedraza (1991); Pérez de Tudela (2012); Ruiperez (2006); Vermeule (1984) y Vernant (2001).

La Esfinge posee múltiples funciones: por su canto es considerada una “anti-musa”, tiene una gran capacidad de seducción, rapto y posterior estrangulación, pero también protege las tumbas, ejerce de *demon* psicopompo, y es conocida como la “tejedora de enigmas” (IRIARTE, 1990: 134).

De las características mencionadas, dos son las más importantes: en primer lugar, la Esfinge es una Harpía que conduce a los hombres a la destrucción, y, por tanto, es, en sí misma, una plaga; y, en segundo lugar, es una adivina que frecuentemente plantea acertijos. Dichas características, que son propias de los demonios del inframundo, se unen en este mito y hacen de la Esfinge una autentica plaga para los mortales que entran en contacto con ella (HARRISON, 1960: 207).

3.2. Genealogía

El primer relato sobre el nacimiento de la Esfinge griega lo encontramos en Hesíodo (*Teogonía*, 327-328)⁵, quien afirma que es hija de Quimera y Orto, pero otros autores como Apolodoro, Eurípides y Pausanias también ofrecen detalles sobre su origen. En la genealogía propuesta por dos de estos tres últimos autores destaca la anormalidad de la unión incestuosa, pues aparece bien como hija de Tifón y Equidna - que en esta versión no es hija de Medusa sino de Gea y Tártaro-, que son hermanos, según Apolodoro, *Biblioteca*, 6, 8, o bien como hija de Equidna y Gea (Eurípides, *Fenicias*, 1020-1021), es decir, de dos mujeres, lo que significa que fue engendrada de modo automático ya que es imposible que dos mujeres conciban una persona, aunque

⁵ En esta versión, la Esfinge ya aparece vinculada a la leyenda tebana: “funesta Esfinge, ruina para los cadmeos”, según Hesíodo, *Teogonía*, 326-327.

cabe pensar que el propio Eurípides quiso colocar un enigma dentro de la genealogía de la ambigua Esfinge.

Por otro lado, se afirma la ilegalidad de su nacimiento al considerarla hija ilegítima de Layo, rey de Tebas, quien por el amor que le tenía le había contado el oráculo transmitido por Cadmo a sus hijos, y cuya respuesta conducía al trono de dicha ciudad. De modo que la Esfinge, portadora del secreto, iba escuchando las diferentes respuestas hasta que Edipo la acertó y ascendió así al trono, según Pausanias, *Descripción de Grecia*, IX, 26, 2-4. No obstante, esta es una interpretación evemerista del mito.

Retomando los versos de Hesíodo, *Teogonía*, 327-328, es importante señalar que él no la denomina “Esfinge” sino que la denomina *Phix*. Dicho nombre cambia a *Sphinx*, seguramente como consecuencia de una etimología popular que pone en relación su nombre con el verbo *sphingo*, “ahogar”, elaborando así un nombre parlante que evoca su amenazadora acción (GARCÍA, 2012), pues su mismo nombre significa “la que aprieta”, “la que oprime”, “la que ahoga”.

Tras explicar su genealogía, es fundamental explicar su naturaleza híbrida. En la mayoría de ocasiones fue concebida como un ser mixto, pues tenía rostro de mujer, pecho, patas y cola de león, y alas de pájaro, según Apolodoro, *Biblioteca*, 3, 5, 8. A pesar de su naturaleza híbrida, su femineidad fue acentuada dotándola de enormes pechos, como si acabara de parir. Estas características la convierten en una figura monstruosa femenina ambigua, atrayente y repelente al mismo tiempo, y cuya presencia causa siempre inquietud en la mente humana, como sucede con el resto de seres híbridos.

3.3. La Esfinge como *demon* funerario

La Esfinge es un *demon* funerario, que arrancaba a las personas del mundo de los vivos pero también las protegía en su tránsito al Más Allá, faceta que se mantiene inalterable a lo largo de la Grecia Antigua. Prueba de ello es su presencia en los espacios funerarios ya desde época micénica, donde posee una triple función: señalar y proteger las tumbas, como las Sirenas, situándose sobre una estela o pilar sepulcral (fig. 24); transportar el alma de las personas fallecidas, como *demon* psicopompo; y simbolizar la renovación de la vida en el Más Allá (IRIARTE, 1990).

Por su condición funeraria también aparece representada en los vestidos utilizados por los atenienses en el momento del duelo, junto con el caballo funerario y la plañidera. Por otro lado, era frecuente también ofrecer este tipo de figuras como *ex voto* en los santuarios. Incluso es considerada como el equivalente femenino de Cerbero, carcelera del Hades; de hecho, en el mito, es su sobrina, engendrada por el perro de Gerión (VERMEULE, 1984: 283-284).

Su caracterización como genio fúnebre se refuerza por su identificación como una *Ker* en Esquilo, *Los Siete Contra Tebas*, 775-776, y por su asociación con las *Erinias* en Eurípides, *Fenicias*, 1026-1030.

3.4. La Esfinge de Tebas

La Esfinge tebana es la más famosa de todas las Esfinges griegas porque desempeña un papel principal en el mito de Edipo, que ha pervivido en el imaginario occidental.

La mayoría de las sociedades antiguas creían que las plagas comunitarias eran enviadas por los dioses como castigo por haber cometido algún acto dañino, y la antigua Grecia no es una excepción, como se muestra en el caso de la Esfinge de Tebas (PÉREZ DE TUDELA, 2012: 51-52). Son cuatro las versiones acerca de la llegada de la Esfinge a Tebas. Eurípides, *Fenicias*, 806-811⁶, atribuye a la cólera de Hades contra la población cadmea la aparición del monstruo en la ciudad:

¡Ojalá que nunca la doncella alada, el monstruo montaraz de la Esfinge, azote de este país, hubiera llegado con sus cantos absolutamente hostiles a las musas! Ella, que antaño, embistiendo con las garras de sus cuatro patas a la gente nacida de Cadmo sobre estos muros, se los lleva hacia la luz inaccesible del éter; ella, a la que había enviado el subterráneo Hades contra los Cadmeos.

⁶ Traducción de C. García Gual y L. A. de Cuenca. Madrid: Gredos.

Sin embargo, dicho autor (*Id.*, 1060-1065⁷) se contradice al insinuar que lo que motivó el castigo fue el enfado de Ares por la muerte de su hijo dragón, que vigilaba las fuentes de Dirce, a manos de Cadmo:

¡Ojalá que fuéramos así madres, ojalá tuviéramos nobles hijos, querida Palas, tú que vertiste la sangre del Dragón de un tiro de piedra, al impulsar al preocupado Cadmo a la acción! De ahí luego se precipitó sobre este país, por impulso de los dioses, otra calamidad.

A estas explicaciones sobre el origen del castigo se le añade una tercera versión, en la que es Dioniso el causante de la aparición de tamaño monstruo en Tebas (PÉREZ DE TUDELA, 2012: 53).

Sin embargo, ninguna de las posibilidades mencionadas ha sido tan reconocida como la de Apolodoro, *Biblioteca*, 3, 5, 5, quien apunta que Hera fue la que envió a la Esfinge a la ciudad como castigo de la terrible acción cometida por el rey Layo de Tebas, quien raptó a Crisipo, al hijo de su anfitrión porque se había enamorado de él. Éste, avergonzado, se suicidó y Pélope, tras maldecir a Layo por haber sido el desencadenante de la muerte de su hijo, le pronosticó que un vástago acabaría con su vida. Cabe mencionar la posibilidad de que la Esfinge no fuera sino el máximo exponente de las consecuencias del funesto reinado de Layo (PEDRAZA, 1991:30-31). Hera, por su parte, envió como castigo a la Esfinge, que volando desde Abisinia se instaló en el monte Ficio, situado cerca de Tebas. Existe una evidente conexión entre la conducta homosexual de Layo y el origen lésbico de la Esfinge según Eurípides, *Fenicias*, 1020-1021, que habría nacido de la unión de Gea y Equidna, dos mujeres.

Layo, al convertirse en rey de Tebas, se casó con Yocasta. A pesar de la maldición, y fruto de dicho encuentro nació un niño, a quien Layo atravesó los pies con objetos punzantes para debilitarlo y luego lo abandonó en una montaña. Un pastor, al servicio del rey de Corinto, lo recogió para criarlo como si fuera su hijo, y debido a su valor e inteligencia, el rey, que no tenía hijos, lo adoptó junto a su esposa, llamada Peribea o Mérope, quien llamó al bebe Edipo a raíz de su cojera, que significa “el de los pies hinchados”.

⁷ Traducción de C. García Gual y L. A. de Cuenca. Madrid: Gredos.

Desde su llegada al monte Ficio, la Esfinge sometió a la población tebana a un régimen de terror por su fuerza física destructora y porque con ella solo podía salir vivo uno de los dos contrincantes: el humano o la propia Esfinge. El encuentro con la Esfinge podía implicar un combate corporal, como recoge Apolodoro (*Biblioteca*, 3, 5, 8), y Diodoro de Sicilia (*Biblioteca histórica*, IV, 64, 3).

Diversos investigadores, como Robert en su obra *Edipo: Historia de un material poético en la Antigüedad griega* (1915), sostienen que todos los mitos se racionalizan con el tiempo, y ello es lo que le habría sucedido al de Edipo y la Esfinge, ya que, en su opinión, solo en una fase ulterior la fuerza de la Esfinge residiría más en su inteligencia, portando el famoso enigma recibido de las Musas⁸, que en su fuerza (PÉREZ DE TUDELA, 2012: 59).

La versión más moderna, de hecho, es la que alude a la resolución del enigma como único modo posible de acabar con la dominación de Esfinge. El salvajismo de esta figura no radicaba tanto en sus garras animalescas como en su gran boca, con la cual podía tanto proponer el enigma como matar a quien no formula la respuesta correcta. Durante su adolescencia, Edipo consultó el oráculo de Delfos, que le vaticinó que mataría a su padre y acto seguido contraería nupcias con su madre. Ante semejante aberración, decidió huir de Corinto para escapar de su sino y se dirigió a Tebas. Durante el camino tuvo una disputa con Layo, a quien da muerte, cumpliendo así la profecía (PEDRAZA, 1991: 55-56). Al llegar a Tebas, Edipo recibió la noticia de que la Esfinge estaba asolando dicha ciudad, y que ante tal problema, la reina Yocasta había prometido su mano a quien consiguiera dar muerte al monstruo. Edipo consiguió adivinar el secreto del enigma en un *agon* y, en consecuencia, casarse con Yocasta, su propia madre.

Antes de explicar el duelo de Edipo con la Esfinge tebana, quisiera aludir al aspecto sonoro de la misma. Su canto enigmático, que es una de sus mayores cualidades, es una muestra de enorme ferocidad, de ahí que se la denomine “cruel cantora” en Sófocles, *Edipo Rey*, 37; “la perra cantora” en *Id.*, 393; y “la profetisa de corvas garras” en *Id.*, 1200. Pero su voz carece de armonía, lo que acentúa aun más, si

⁸ Cf. Hesíodo, *Trabajos y días*, 533-536; y Esquilo, *Agamenón*, 79-80.

cabe, su naturaleza salvaje y violenta. Así, su enigma es calificado como “el más disonante de los cantos”, *amousótatos odôn*, y como un canto despojado de la medida de la lira, *ályros moûsa*, cuyo objetivo es la interrupción de la comunicación; pero también es mayoritariamente calificado como *aoidé*, término que designa al sonido musical provisto de sentido, es decir, al canto poético (IRIARTE, 1990: 138). Además, el enigma sonoro que planteaba la Esfinge tenía el mismo efecto que el canto de las Sirenas, pues atraía y seducía tanto que causaba un efecto paralizante en aquel que lo escuchaba (IRIARTE, 1990: 137). De hecho, para la población tebana la Esfinge simbolizó la encarnación del rapto, violento y súbito que ocasionaba la muerte, emparentándose así con las Harpías, según Eurípides, *Fenicias*, 1021, y que incluía formas violentas de posesión sexual (IRIARTE, 2002: 83).

En cuanto al secreto de su enigma, existen alusiones a este en la literatura de inicios del siglo V a.C., pero no es hasta el siglo IV a.C. cuando contamos con el relato completo, proporcionado por el historiador Asclepiades de Trágilo -transmitido a través de un esolio al verso 50 de las *Fenicias* de Eurípides-, quien apuntó que para resolver el enigma había que adivinar cuál es el ser bípedo, cuadrúpedo y trípodo que cambia de figura y camina más despacio a medida que le aumentan las patas en que se apoya (RUIPEREZ, 2006: 99). Una de las versiones más famosas sobre el enigma de la Esfinge es la transmitida en la obra de Apolodoro, *Biblioteca*, 3, 5, 8: “¿qué ser provisto de voz es de cuatro patas, de dos y de tres?”.

La respuesta acertada era “el hombre”, ya que es un ser *temporal*, de naturaleza cambiante, que cuando nace va a cuatro patas, gateando, cuando aprende a caminar, anda con dos, y, finalmente, cuando es anciano, anda con tres pues se apoya en un bastón por sus dificultades para caminar.

Al realizar una primera lectura del enigma, éste puede parecer bastante trivial si se piensa en que la consecuencia de no acertarlo era la muerte. Pero, tras una segunda lectura se revelan dos elementos que identifican la palabra de la Esfinge como profética; de hecho, se emplea el término *khresmós* en Sófocles, *Edipo Rey*, 1200, para designar tanto su canto, como la respuesta délfica, *Id.*, 712: su carácter enigmático, y la exposición del pasado, presente y futuro de la persona a la que se está dirigiendo (IRIARTE, 1990: 140). A ello se le añaden versiones de autores clásicos que resaltan el carácter profético del monstruo: la primera procede del escoliasta de Eurípides

(comentario al verso 1760 de las *Fenicias*), quien señala la condición de la Esfinge como una profetisa (*khresmológos*) cuya función era formular enigmas a la población tebana y acabar con quienes no los acertaran; y la segunda afirma que su enigma era un “oráculo” de Delfos, según Pausanias, *Descripción de Grecia* 9, 26, 3-4).

Aunque es aceptable que la Esfinge sea nombrada profetisa porque su conocimiento es sobrehumano, ella se diferencia del resto de los intermediarios de Apolo porque su cometido es constatar la incapacidad del conocimiento humano, mientras que los otros intermediarios tienen como función transmitir un saber a las personas. ¿Qué sentido tiene el enigma? La Esfinge con su canto alude el apotegma enigmático que se encontraba en la entrada del santuario de Apolo en Delfos, y que evidencia la limitación del ser humano, *gnôti seautón*, “conócete a ti mismo” (PEDRAZA, 1991: 140; RUIPEREZ, 2006: 100). Para Delcourt, el enigma tendría relación con las iniciaciones, e interpreta la lucha con la Esfinge como un rito de iniciación (BERMEJO, 1982: 49-50; RUIPEREZ, 2006: 34).

Edipo mostró su sabiduría al adivinar el enigma oracular de la Esfinge pero no al interpretar la profecía de Apolo, puesto que huyó de Corinto con la finalidad de no acabar con sus padres, sin saber que esos eran solo sus padres adoptivos. Sófocles (*Edipo Rey*) juega con el nombre de *Oidípous* y con la forma verbal cuyo significado es “yo sé”, *oída*, convirtiéndose así Edipo en “el que sabe” (IRIARTE, 1990: 142). Tal vez adivinó el enigma porque el ya era el hombre de dos pies, *dípous*, o porque se había convertido en un “verdadero hombre” al acabar con la vida de su padre Layo. O quizás, como propone Iriarte (1990: 142-144), es que el hecho de que su padre lo abandonara en una montaña hace de Edipo un ser de la misma naturaleza salvaje que la Esfinge, pudiendo por ello establecerse un combate intelectual de igual a igual, convirtiéndose así en una persona mucho más cercana al monstruo. De este modo, al acabar con la Esfinge, que como él se crió en una “inaccesible montaña”, Edipo repite la agresión que realizó contra su linaje al acabar con su padre antes de llegar a la patria funesta.

Por otro lado, hay que recordar que Edipo era cojo, y por sufrir ese defecto sufrió burlas y miradas durante su infancia en Corinto; de hecho, hasta que no fue adolescente no empezó a andar erguido sino que lo hacía a cuatro patas, hasta que Mérope se lo prohibió. Durante este tiempo, coleccionó bastones para caminar mejor, llegando a tener la colección más grande de toda la Hélade, siendo su preferido un

báculo en cuyo mango estaba tallada una pequeña Esfinge (PEDRAZA, 1991:55-63). Debido al dolor que sufría, Edipo era consciente de que para avanzar en la vida debía andar paso a paso, primero con un pie y luego con el otro; es decir, se conocía a sí mismo -y sus limitaciones-, y se dio cuenta de la naturaleza cambiante del Hombre en general, y de la suya en particular (PEDRAZA, 1991: 59-60).

Cuando la Esfinge pregunta por los pies al formular el enigma, aquellos que no han tenido problemas o que no han pensado en el ciclo vital humano *bajo la especie del número de sus apoyos* no adivinan la respuesta pues no se reconocen a sí mismos, no saben qué es el Hombre, y, en consecuencia, son devorados por el monstruo. Edipo es diferente a todos los que le han precedido porque sí sabe qué es el ser humano, e identifica en la pregunta del monstruo su propia especulación dado que se contempla y se reconoce en ese animal bípedo, trípode y cuadrúpedo. El enigma, por sí mismo, muestra el *pathos*, el sufrimiento existencial de esta figura monstruosa debido a su tensión interna ente su naturaleza humana y la animal. El intento por no desvelar la angustia que le produce su naturaleza híbrida le lleva a ser déspota y cruel con los tebanos, convirtiéndose así el enigma en un espejo de los conflictos de esta *Bella atroz* (PEDRAZA, 1991: 60-61). Por tanto, la gesta que realiza Edipo es la de reconocerse en el espejo que es la propia Esfinge, ser de su misma naturaleza, e imagen propia de la deformación que producen las pesadillas.

Algunas interpretaciones posteriores han querido ver en la llegada de la Esfinge a Tebas la prefiguración del incesto de Edipo con Yocasta, y la encarnación monstruosa del doble malvado de la madre de este. Ambas mujeres son dos partes de un todo, de una feminidad anhelada pero también temida cuyo enigma y misterio domina y perturba al varón: mientras que la Esfinge es estéril, rapta a los jóvenes y abusa de ellos, Yocasta, por su parte, es una mujer fértil que ejerce de madre-abuela. Edipo consigue salvarse de las redes de la Esfinge pero no de las de Yocasta, con quien se casará (PEDRAZA, 1991: 31-32).

De hecho, hay autores como Bermejo (1982: 51), que percibe una conexión entre la solución del enigma y el incesto, pues Edipo, al adivinar el enigma e identificarse a sí mismo en él unifica estados de la vida que están temporalmente separados y también une vínculos de parentesco que deben estar separados. Al contraer matrimonio con una mujer que es al mismo tiempo su esposa y madre, Edipo confunde

así opuestos, lo que es también una característica propia de la naturaleza híbrida de la Esfinge.

Una de las lecturas que más acertada me parece es la que realiza Vernant sobre el mito de Edipo desde el punto de vista de la comunicación y el intercambio sexual (cit. en BERMEJO, 1982: 52-53). En primer lugar, a nivel verbal, el canto de la Esfinge tiene como finalidad interrumpir la comunicación y, en segundo lugar, a nivel de intercambio sexual sus relaciones eróticas carecen de normalidad puesto que es ella quien se coloca encima en el acto sexual y quien devora al hombre. Estas dos características, la interrupción de la comunicación y el asesinato de varones la convierten en el reverso de una madre, pues no puede transmitir vida sino que se la quita a quien, con ella, podría dar lugar a una nueva.

Se han propuesto diversas localizaciones para el *agón* con la Esfinge, que habría tenido lugar en el ágora de Tebas, o incluso en la necrópolis donde habría quizás imágenes de esfinges representadas en las estelas funerarias, y no en el solitario monte Ficio. Fue un acto multitudinario el que congregó la lucha entre el extranjero Edipo y la poderosa y temida Bella. Respecto al desenlace de la contienda, la versión antigua más extendida sostiene que al adivinar Edipo la resolución del enigma, ésta acepta su derrota intelectual y sucumbe ante la sabiduría de héroe, arrojándose desde la Acrópolis, según Apolodoro, *Biblioteca* 3, 5, 8, o desde un precipicio, según Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica*, IV, 64, 4.

Esquilo y Sófocles sostienen que la Esfinge detentaba un poder tiránico. La primera vez en la que se evidencia que el ataque de la Esfinge se dirige contra las bases de la ciudad al abatir a ciudadanos que forman parte de la clase militar y política es en la obra satírica de Esquilo titulada *Esfinge* (fr. 236), en la que dicho monstruo se encuentra ejerciendo el poder sobre la polis desde la muerte de Layo, mostrando su dominio gineocrático. Además, Sófocles (*Edipo Rey*) convierte a las víctimas de la Esfinge en un tributo que la ciudad debía pagarle aunque se piensa que con este comentario se está enorgullecendo de ser ateniense pues éstos no pagaban tributos, a diferencia, de los bárbaros persas. Asimismo, el canto de la Esfinge interrumpe la comunicación, un rasgo tiránico que se contrapone a la democracia ateniense en la que se propicia la comunicación. Esfinge y tirano, por tanto, se constituyen como figuras de la alteridad, pero no se identifican solo por el terror que ambos infunden sino también

por el carácter de sus víctimas, los jóvenes y mejores ciudadanos (IRIARTE, 2002: 86-97).

3.5. Evolución iconográfica

La figura de la Esfinge nace en Egipto, donde simboliza al faraón desde el Imperio Antiguo hasta el Imperio Nuevo. Durante el reinado de Hatshepsut (siglo XV a.C.), aparece la llamada “Esfinge femenina”, que posee brazos humanos en vez de patas. En cultura micénica se representan dos tipos de esfinges, las femeninas y las masculinas, generalmente protegiendo al árbol sagrado, o una columna o un altar, iconografía que, desarrollaría en la Época Arcaica griega una serie de valores característicos de esa cultura (BERMEJO, 1982: 54-56).

La Esfinge sufre una evolución iconográfica, pudiéndose establecer dos etapas: la primera, hasta fines del siglo V a.C., en la que prima su naturaleza salvaje y violenta, y una segunda, a partir del 520/510 a.C., en la que su imagen se dulcifica. En la primera predominan las escenas de persecución o de rapto, en las que la Esfinge es representada persiguiendo, raptando, o copulando con jóvenes víctimas varones (VERNANT, 2001: 138), que son representados huyendo aterrorizados ante la persecución de la Esfinge (fig. 25), o inmóviles y apresados bajo sus garras (fig. 26). En la segunda etapa, la escena de rapto es menos frecuente y se generaliza la imagen de la Esfinge hierática y dispuesta frente a Edipo o un grupo de tebanos (IRIARTE, 1990: 135). Si en las imágenes de época arcaica prima su aspecto de “monstruo arrebatador”, en el clasicismo se potencia su faceta de “cantora de enigmas”, contrastando la movilidad característica de las “escenas de rapto” con el estatismo de las “escenas de enigma”, en las que la Esfinge aparece sentada sobre una roca o en una columna.

Pero estos elementos no pueden ser identificados con una referencia topográfica exacta, ya que esta figura no se debe inscribir en un lugar concreto pues una de sus funciones radica en confundir y aunar el espacio salvaje y el urbano al alternar su presencia en ambos (IRIARTE, 1990: 135-136).

Por otro lado, la superioridad de la sabiduría de Edipo sobre la de la Esfinge se mostró en las representaciones iconográficas de dos modos diferentes: por un lado, Edipo aparece con sus miembros trabados, como en la copa del Vaticano, donde es representado con un bastón (HARRISON, 1960: 208); por otro lado, con una lanza cuya forma diagonal evidencia la astucia que le permitió adivinar el enigma formulado por esta bella atroz. No obstante, la Esfinge es también peligrosa porque es una figura femenina “que sabe”, que posee un conocimiento superior al de los hombres y que hasta que Edipo resolvió el enigma se cobró la vida de gran cantidad de varones.

Me parece interesante prestar atención a las “escenas de rapto” características de la época arcaica griega, en las que la Esfinge es una raptora de hombres como las Sirenas y las Harpías, quienes al igual que a la Esfinge reciben el adjetivo de *parthénos* o *Koré*, “virgen”, calificativo que señala tanto su pureza como su marginalidad social.

Delcourt en su obra *Œdipe ou la légende du conquérant* (1944), tras estudiar figuras funerarias de Esfinges que en su mayoría sujetan entre sus garras efebos desnudos, consideraba que la Esfinge tiene una doble naturaleza: psicológica, porque se convierte en una pesadilla erótica que atormenta a la persona que duerme, pero también religiosa, porque simboliza el alma de los fallecidos y su tránsito al Más Allá (*cit.* en BERMEJO, 1982: 48; IRIARTE, 2002: 78-79). En tanto que pesadilla erótica, la Esfinge se relaciona con las llamadas *Damas del Mediodía*, espíritus femeninos que se aparecen a los durmientes y les oprimen con preguntas difíciles, les acarician, les fuerzan a mantener relaciones sexuales e incluso pueden causarles la muerte. Todos estos jóvenes muestran una actitud pasiva, que contrasta con la de la Esfinge, situada encima y ejerciendo una posición dominante que conlleva la inversión de los roles-eróticos y de poder- de género tradicionales al tratarse de una violación realizada por una mujer.

El hecho de que siempre rapte a hombres jóvenes y se sitúe en una posición dominante propia del rol masculino evidencia su avidez erótica, deseante tanto de placer sexual como de sangre, y que comporta también una pulsión de muerte. De hecho, acaba con la vida de sus víctimas mediante un abrazo en el que despliega todo su cuerpo sobre el del varón con tanta fuerza que lo ahoga, de modo que la Esfinge es un incubo

femenino que da muerte mediante un abrazo amoroso sofocante, capacidad que ya expresa la etimología de su nombre.

El amor y la muerte son, por tanto, dos aspectos del poder de la Esfinge, plasmados en las “escenas de raptó”. No debe resultar extraña esta asociación del sexo con la muerte pues en el imaginario griego la muerte podía ser también un acto de amor (VERMEULE, 1984). Un ejemplo de ello es la representación de Eros disfrazado de Esfinge, en una imagen que encarna el vínculo entre Eros y Tanatos. En relación a la condición sexual de la Esfinge, no hay mejores palabras que las de Erika Bornay (1990: 257) acerca de la sensualidad de esta figura: “la sensualidad profunda de la mujer reside en el enigma y el Enigma por antonomasia de toda la historia de la mitología es la Esfinge”. Explicada la relación entre su naturaleza funeraria y erótica, se puede decir que para la Esfinge los muertos son, al mismo tiempo, sus amantes y sus víctimas.

Pero, además, la Esfinge, al igual que Gorgona, fue utilizada como elemento apotropaico y representada en cascos y escudos para causar un efecto paralizante en los enemigos (IRIARTE, 2002: 82); de hecho, es significativo que ambas figuras con ese fin aparezcan representadas en la armadura que Tetis le regaló a su hijo Aquiles (Eurípides, *Electra*, 470-472).

4. Las Sirenas

4.1. Introducción

Esta figura ha sido objeto de análisis a través de la síntesis entre fuentes clásicas y bibliografía moderna. De este modo, han sido consultadas las siguientes obras clásicas: Apolodoro (1985); Apolonio (1996); Cicerón (1987); Estrabón (2001); (Eurípides (1979); Homero (1982 y 1991); Luciano (1990); Ovidio (2008); y Sófocles (1981). Y, por su parte, las modernas: Harrison (1960); Gresseth (1970); Bornay (1990); Vernant (2001); Iriarte (2002), Jiménez (2012); y García (2014).

A pesar de que las Sirenas pueblan el imaginario occidental desde tiempos muy remotos, en la actualidad pocos conocen su verdadera significación en el mundo griego, y menos aun su representación iconográfica con rostro humano y cuerpo de ave. No obstante, lo que es una de sus principales cualidades ya desde época griega, el hechizo de su canto, ha perdurado en la memoria colectiva, y prueba de ello es que en la actualidad todavía se usa la expresión “cantos de Sirena” para aludir a una frase o conversación engañosa pero que al mismo tiempo te hechiza.

Uno de los temas más controvertidos sobre estas figuras femeninas es precisamente la etimología de su nombre, *Seirênes*, que se ha puesto en relación con diversas palabras (JIMÉNEZ, 2012: 116-117). El nombre *seriën*⁹ se relaciona con *seriá*, “cadena, lazo”, siendo las Sirenas “las que atan o aprisionan con sus cantos”, por lo que popularmente se las conoce como “mujeres que lían a los hombres con mágicas melopeas” (BORNAY, 1990: 275). Por otro lado, su nombre se ha puesto en relación con *seirios*, “caluroso”, que es el nombre de la estrella Sirio, que preside el período más caluroso del año, y también denomina al momento más cálido del día en el que se producen espejismos sobre el mar, indicando la condición de *demon* del Mediodía de estos seres híbridos. Aunque también se han propuesto otras hipótesis, siendo una de las más antiguas la que sostiene que el nombre deriva del semítico *Sir*, “canto mágico,

⁹ *Seriën* denomina un tipo de abeja. “Abeja” es uno de los epítetos de la Pitia de Delfos y las Trías, mujeres-abejas también creadoras de la adivinación, con lo que se señala así el saber sobrehumano de las Sirenas (IRIARTE, 2002: 56).

fascinación”, o del indoeuropeo *ser*, “brillar”, e incluso que el término se formó con la raíz de la que proviene el griego *kēr*, “muerte”, siendo en este caso, por tanto, la Sirena una diosa de la muerte (JIMÉNEZ, 2012: 116-117; GARCÍA, 2014: 20-21; IRIARTE, 2002: 55-56).

4.2. Genealogía

El texto más antiguo que conocemos sobre la genealogía de las Sirenas es de Epiménides, poeta del siglo VI a.C., que se transmitió gracias a la obra de Filodemo, siglo I a.C. (*cit.* en Bernabé, 1980), que afirma que son hijas de Urano y Gea. Esta versión no fue bien acogida por la tradición así como tampoco la que aparece en un fragmento de Sófocles (fr. 861 Radt), que atribuye su paternidad a Forcis, teniendo más fortuna la versión de Eurípides, *Helena*, 167-169, que atribuía la maternidad de las Sirenas a la Madre Tierra, subrayando así su conexión con el mundo ctónico). Por otro lado, según Luciano, *Sobre la danza*, 50, las Sirenas pudieron surgir de la sangre de Aqueloo después de que este fuera herido por Heracles, relacionándolas así con el nacimiento de las Erinias, que habían surgido de la sangre que cayó en la Tierra cuando Cronos castró a Urano.

Sin embargo, la versión más famosa es la que atribuye su paternidad a una Musa -ya sea Terpsícore, Melpómene o Calíope- y al dios-río Aqueloo. De este modo, por vía paterna heredan tanto su condición híbrida como su gusto por el mar, y por vía materna su habilidad para el canto. Existe una variante de esta versión, en la que Aqueloo y Estérope, hija del rey de Etolia, habrían concebido a las Sirenas (Apolodoro, 1, 7, 10), y es probable que esta versión fuese antigua e incluso que estuviese ya recogida en el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo, aunque no tuviese gran aceptación (JIMÉNEZ, 2012: 119-120).

En cuanto a la cuestión de los nombres de las Sirenas, se trata de un tema bastante difícil de abordar y analizar puesto que en la *Odisea* (XII, 37-164), Homero no menciona su nombre concreto sino que usa el plural para referirse a ellas. Además, los escoliastas del poeta tienen opiniones diferentes pues, por un lado, en un esolio a la *Odisea* 12.39 se da el nombre de dos Sirenas, Aglaofame y Telxiepia y, por otro lado,

en otro escolio diferente al mismo verso se cita a cuatro Sirenas que reciben el nombre de Aglaofeme, Telxiepia, Pisíone y Ligia (JIMÉNEZ, 2012: 121).

Aunque Homero utiliza el dual, el plural es el número en el que aparecen en la mayoría de las fuentes literarias. El hecho de que aparezcan siempre en plural y nunca en singular da a entender que siempre actúan en grupo, de dos a cuatro generalmente. Se trata, casi en su totalidad, de nombres parlantes que evocan su principal facultad. Así pues, Aglaofeme es “la de espléndida fama”; Pisíone es “la que persuade la mente”; Telxiepia es “la que encanta con las palabras”; y Ligia, “la sonora”.

Finalmente, desde Hesíodo las fuentes literarias son unánimes en la localización de las Sirenas en la isla de Antemusa, nombre parlante cuyo origen radica en la obra de Homero (*Odisea*, XII, 159), quien las ubica en un prado florido, *anthemoesis*.

4.3. Fisionomía

En el mundo grecolatino, las Sirenas eran concebidas como seres con rostro y tronco humano y extremidades propias de las aves. El documento escrito más antiguo en Grecia que menciona a las Sirenas son tres tablillas de Pilo que datan de época micénica (1900-1200 a.C.). En ellas se incluye la expresión “con cabeza(s) de Sirena” al describir las piezas de marfil y oro que decoran un sillón. Este testimonio permite pensar que si las cabezas de las Sirenas no se diferencian de las humanas en la tradición posterior, sí que debían diferenciarse en el mundo micénico, pudiendo ser similares a las de las esfinges o también llevaran adornos en la cabeza como el *polos*, un tipo de gorro (JIMÉNEZ, 2012: 122-123).

En Homero, *Odisea* XII, 37-164, se habla de las Sirenas pero no se describe su aspecto físico. Tan solo sabemos que son seres femeninos debido al género gramatical que utiliza Homero, y que estas atraían con sus cantos tanto a personajes importantes como a marineros anónimos. Según Gresseth (1970: 204), estas sirenas homéricas han sido consideradas por algunos autores como las verdaderas sirenas griegas, antropomórficas, que se diferencian de las de procedencia oriental que son híbridas, mujeres-pájaro; sin embargo, en la actualidad se cree que en el relato homérico ya poseían un carácter híbrido (GRESSETH, 1970: 204).

No obstante, desde época antigua seres híbridos relacionados con las Sirenas, como las Harpías, las Gorgonas y las Esfinges, pueblan el imaginario griego, lo que conduce a pensar que las Sirenas serían desde su origen seres de la misma condición. De hecho, desde la segunda mitad del siglo VIII a.C. hay representaciones iconográficas de seres femeninos con cabeza humana y cuerpo de pájaro, algunos con barba hasta el siglo VI a.C., aunque no hayan sido identificados como Sirenas. La existencia de la inscripción “yo soy una Sirena” en una hidria del 550 a.C. muestra la dificultad para distinguirlas en dicha época. Por otro lado, según Jiménez (2012: 125) es también de época arcaica la representación de un cantor de lira entre dos seres con cabeza humana y cuerpo de pájaro, una escena que se ha interpretado como Orfeo entre dos Sirenas (fig. 27).

No es hasta el siglo III a.C. cuando Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV, 897-899, alude a su condición híbrida, y al hecho de que habían sufrido una metamorfosis, que Ovidio (*Metamorfosis*, V, 552-563) sitúa cuando Proserpina fue raptada por Venus, mientras que los griegos piensan que se debe a un enfado de Afrodita, quien las habría castigado por permanecer vírgenes.

La Sirena pisciforme no se documenta en la Antigüedad, aunque sí hay seres cuyos rasgos se asemejan, sobre todo Escila, pero también las Nereidas y los Tritones. La ausencia en las fuentes clásicas de la metamorfosis de la sirena-pájaro en la sirena-pez evidencia que no era parte del mito antiguo (JIMÉNEZ, 2012: 127-128).

4.4. Odiseo y las Sirenas

El encuentro de Odiseo con las Sirenas en el canto XII (27-164) de la *Odisea* es el más conocido en el imaginario occidental. Son seres cuyo encuentro¹⁰ constituye una de las aventuras que marcan el regreso de Odiseo a su patria, a Ítaca. Se trata de un episodio breve, sin muchos detalles, pues Homero, que bebe de la tradición oral, da por supuesto su conocimiento (HARRISON, 1960: 198). Como sostiene A. Isabel Jiménez

¹⁰ La representación más antigua procede de un aríbalo conservado en Bostón, en el que destaca la conexión de la morada de las Sirenas con el Hades puesto que tras ellas se representan las puertas del Inframundo (fig. 28).

(2012: 129-133), el episodio se presenta desde una triple perspectiva. En primer lugar, la maga Circe¹¹ previene a Ulises -tras su regreso del Hades- y a su tripulación del encuentro con las Sirenas, quienes recitaron su armonioso canto, *éntynon aoidén*, que tuvo lugar en un prado florido ausente de brisa (37-52), ubicado en las islas *Li Galli*, en el golfo de Salerno, según el geógrafo Estrabón (*Geografía*, VI, 1, 1).

El peligro de estos seres reside en su canto ardiente, que era temido por el hechizo que producía y cuyo final era la muerte. Dado que su peligro está relacionado con el aspecto auditivo, no se detalla su fisionomía. El canto que le ofrecieron a Ulises era un espejo de su gloria, y de hecho fue compuesto para él, y para ello utilizaron una fórmula idéntica a la que expresa Agamenón cuando le rinde homenaje a Ulises, Homero, *Iliada*, IX, 673. El objetivo era encantarle aludiendo a su pasado glorioso, a la guerra entre argivos y troyanos, mediante esa canción seductora que le identifica más con el guerrero troyano que con el marinero. Sus palabras incluían el relato de cantos épicos, aunque en realidad era una llamada de muerte pese a que le garantizaran que seguiría vivo tras escucharlas.

Desde época griega arcaica, por los efectos de su cantos llenos de sabiduría las Sirenas fueron relacionadas con las Musas, a quienes además se atribuía su maternidad en época helenística, aunque en determinados momentos eran rivales pues las primeras eran embaucadoras y las segundas conocedoras de la verdad. Por su condición ctónica eran poseedoras de un conocimiento sobrehumano, cuya seducción es similar a la producida por el *Gorgoneion*, por lo que le podían relatar a Odiseo desde la guerra troyana hasta todos los acontecimientos que tienen lugar en la tierra. Era muy atractiva la propuesta de las Sirenas puesto que el que las escuchaba era testigo, siendo mortal, de su heroicidad, pero el final de su canto conllevaba, a su vez, la muerte del oyente (VERNANT, 2001: 140).

¹¹ Junto con las Sirenas y Calipso, son mujeres cuyo canto erótico, además de pretender dificultarle la vuelta a Odiseo a su patria, encarna el seductor y terrorífico sonido del mar. Además, el nombre de Circe deriva de *kirkos*, “halcón”, pudiendo estar emparentada con las Sirenas.

Es muy relevante constatar que la atracción que producían no era erótica sino de conocimiento, y para el hombre primitivo el deseo de saber, equiparándose con los dioses, era el deseo fatal. Es más, siglos después, Cicerón (*Del supremo bien y del supremo mal*, 5, 49) apuntaba a que las Sirenas con su canto les enseñaban a los griegos cosas nuevas, una de sus grandes pasiones, junto con la música y la poesía (JIMÉNEZ, 2012: 133).

Es solo a través de las palabras de Circe por las que conocemos la existencia del montón de huesos corruptos que rodea a estos seres, quienes no eran devorados por las Sirenas sino que morían por extenuación dado que el hechizo provocaba que se olvidaran de su propia existencia¹².

En segundo lugar, Odiseo detalla a su tripulación los consejos dados por Circe, pues requería de su ayuda para no sucumbir ante las Sirenas (Homero, *Odisea*, XII, 158-164). Finalmente, en tercer lugar (Homero, *Odisea*, XII, 184-191¹³), tiene lugar el encuentro con ellas en el que éstas paralizan los vientos y cantan a Odiseo:

Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Ulises (...) quien la escucha contento se va conociendo mil cosas: los trabajos sabemos que allá por la Tróade y sus campos de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos y aun aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda.

A diferencia de lo que le sucedió a Narciso, que muere ahogado contemplando su imagen, Odiseo huyó de la tentación que supone escuchar su propia historia en boca de las Sirenas (GARCÍA, 2014: 30). El héroe no habría podido hacer frente a los cantos de sirenas sin la ayuda de Circe, que le aconsejó que se tapara con cera los oídos y se atara al mástil del barco (fig. 29). Paradójicamente, las Sirenas, que etimológicamente son “las que atan”, no consiguieron que Odiseo se desatase del mástil de su barco.

¹² El olvido y la muerte son dos temas que recorren la *Odisea*; vid. Aguirre, 1999: 9-22.

¹³ Traducción de J. M. Pabón. Madrid: Gredos.

Cuando ningún marinero se les acerca, las Sirenas pasan el tiempo contemplándose, bien mirándose en un espejo, coqueteando con el resto de compañeras, o tocando instrumentos musicales (fig. 30) representándoles por ello los brazos con forma humana (IRIARTE, 2002: 54).

4.5. Orfeo y las Sirenas

Odiseo no fue el único héroe que pudo deshacerse del encanto de las Sirenas, sino que, con anterioridad, Orfeo y los Argonautas que habían ido en busca del vellocino de oro también lograron escapar. El primer relato conocido es bastante tardío, *ca.* 400 a.C., y procede del historiador Herodoto de Heraclea, aunque que la primera representación de este episodio mítico es del siglo VI a.C. (*cit.* en West, 2003).

Pero no es hasta época helenística cuando Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV, 891-920, describe la condición híbrida de las Sirenas y narra el episodio completo, en el que los navegantes de la *Argo*, capitaneada por Jasón, consiguen evitar una muerte segura gracias a la música de la cítara de Orfeo, a excepción de Butes, que se arroja al mar. En esta versión se describe, por tanto, una victoria en solitario puesto que es Orfeo el que vence con su música al canto de las Sirenas, mientras que en la *Odisea*, Odiseo logra seguir con vida tras su encuentro con ellas, pero porque había sido prevenido por Circe y ayudado por sus compañeros. Asimismo, estamos ante un “duelo mágico” puesto que se trata de dos figuras con la misma capacidad que se batan en un duelo: Orfeo tocando la cítara por una parte, y las Sirenas cantando, por otra.

Es significativo que ni Homero ni Apolonio de Rodas narran la muerte de las Sirenas tras su derrota frente a Odiseo y Orfeo, respectivamente, pero que sí aparezca representada en un vaso ático de figuras rojas del siglo V a.C. encontrado en Vulci (fig. 31). No obstante, Licofrón (*Alejandra*, 712-716) conecta el suicidio de las Sirenas con una tradición profética.

4.6. Las Sirenas y el Más Allá

Es notable la distinción entre, por un lado, las Sirenas representadas literariamente como cantantes de Odiseo y Orfeo y, por otro lado, las imágenes de ellas colocadas sobre las tumbas y formando parte de los ajuares funerarios, especialmente en época helenística, y cuya función es claramente apotropaica y psicopompa. De estas segundas Sirenas funerarias cabe mencionar las figuras realizadas en terracota que tienen cabeza humana y forma de pájaro, y portan un cestillo (*kalathos*) en la cabeza, que se depositan en los templos de Hera y Perséfone así como en las tumbas; los vasos decorados con Sirenas que portan una figura en sus brazos, que se ha interpretado como un alma o que participan en el banquete de los bienaventurados; las Sirenas en forma de *askos* (fig. 32) colocadas en el ajuar funerario; o las representadas en leцитos, vasos específicamente funerarios (fig. 33).

No obstante, en el relato homérico se ofrecen diversos detalles a través de los cuales se pueden relacionar a las Sirenas con el Allende (JIMÉNEZ, 2012: 142-143): el emplazamiento occidental de las mismas, indica que son seres intermedios entre la vida y la muerte; el hecho de que el encuentro con ellas tenga lugar tras el regreso de Odiseo al Hades; y su ubicación en un prado lleno de huesos.

Existen dos obras literarias griegas que muestran la conexión de las Sirenas con el Más Allá. Por un lado, Eurípides en su *Helena*, 169-178, las muestra como ayudantes del lamento de Helena, pues son seres que cantan en el mundo infernal a los muertos. Por otro lado, Sófocles, fr. 861 Radt, las considera cantoras del Hades. Tras analizar estos pasajes, podemos concluir que son criaturas psicopompas, que recogen las almas de los fallecidos y con sus cantos las transportan al Más Allá. A ello se le añade que sean consideradas por Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 4, 896-90, como parte del cortejo de Perséfone antes de su rapto por Hades, siendo así mediadoras entre ambos mundos, y de que el olvido que produce su canto está ligado al Más Allá en el mundo griego.

Una consecuencia de su conexión con el mundo funerario es que han sido interpretadas como almas aladas de los muertos; por ello y por su fisionomía han sido consideradas como descendientes mitológicos del *Ba* egipcio, el alma del difunto

cuando muere (IRIARTE, 2002: 53). Aunque ello no implica que los griegos las consideraran de este modo, sino más bien como *demones* funerarios tales como las Gorgonas, las Esfinges y las Harpías.

Tras analizar ambas exégesis de las Sirenas, cabe decir que no son excluyentes, sino complementarias, pudiendo ejercer una doble función: por un lado, ser las cantantes de Odiseo y Orfeo y, por otro lado, seres apotropaicos y psicopompos, función de la que deriva su interpretación como almas aladas de los muertos.

5. Harpías

5.1. Introducción

Este capítulo es más breve que el resto no porque estas sean figuras menos interesantes o relevantes, sino porque la información sobre ellas de la que se dispone es mucho menor que para las otras figuras que son objeto de estudio en el presente trabajo, tanto en las fuentes de época clásica como en la bibliografía moderna. Otro hecho que dificulta su estudio es que han sido más representadas, y por tanto más estudiadas, en época medieval que en el mundo griego; además, su identificación y similitudes con las Sirenas tampoco ayuda a esclarecer la naturaleza de estas figuras femeninas monstruosas.

Las obras en las que se fundamenta este capítulo son, por un lado, fuentes clásicas tales como Hesíodo (1983), Homero (1991) y Apolonio y, por otro lado, bibliografía moderna, principalmente Harrison (1960).

5.2. Genealogía y fisionomía

Las Harpías, hijas de Taumante y la oceánide Electra, son dos genios alados femeninos de naturaleza preolímpica, llamados Aelo, “borrasca”, y Ocípeta, “vuela rápido”, que se caracterizan por la rapidez de sus alas, con las que pueden competir con el mismísimo viento y las aves, así como por sus hermosos cabellos, según Hesíodo, *Teogonía*, 265-269. A ellas, Homero (*Iliada*, XIX, 400) le añade una tercera Harpía, llamada Pogarda, “la de los blancos pies”.

Su fisionomía varía en las fuentes literarias e iconográficas, pero se suelen representar como mujeres-pájaro con garras extremadamente punzantes, muy similares a las Sirenas, con las que habitualmente se confunden. A veces aparecen solo con representadas con alas, con un rostro envejecido e, incluso como jóvenes sin atributos animalescos.

La repugnancia que provocan las Harpías se contrapone a la belleza de las Sirenas, aunque es difícil distinguirlas hasta que las primeras son representadas con

patas palmeadas en las fuentes iconográficas, siendo ambas representaciones similares al *Ba* egipcio en tanto que mujeres-pájaro.

5.3. Fineo y las Harpías

El episodio por el que las Harpías han pasado a la posteridad es el del rey y adivino tracio Fineo, en el que muestran un rasgo de su carácter por el que son conocidas en la actualidad: su insaciable voracidad. Este, castigado por los dioses por haber cegado a sus hijos, o porque reveló oráculos a los hombres -por parte de Zeus-, o por Helios por haber cambiado la vista por vivir eternamente, era hostigado cada vez que se sentaba a comer por las Harpías (fig. 34), quienes o no le dejaban ningún alimento o tan solo unos pocos para que pudiera sobrevivir.

Los Argonautas se detienen en su reino, Fineo les solicita ayuda para librarse de las Harpías y, a cambio, les deberá decir el camino a la Cólquide. Zetes y Calais, dos hijos del dios del viento Boreas, son los que se enfrentan a ellas: la primera es capturada en un río del Peloponeso, llamado Harpis a partir de entonces, y la otra voló hasta las islas Equíndeades, que se denominaron después Estrofiades. Iris, hermana de las rapaces pero que no era una Harpía, intercede ante ellos y les pide que no acaben con las “perras del gran Zeus”, según relata Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, 290, y a cambio ellas se retirarán al monte Dicte, en la Creta de Minos.

5.4. La Harpía como *demon* funerario

Para los griegos, la muerte prematura era consecuencia de la intervención inesperada de demonios de la muerte, incluidas las Harpías (HARRISON, 1960: 178). Etimológicamente, Harpía significa “raptora”, y en calidad de potencias arrebatadoras habitualmente son representadas llevando en sus brazos a un difunto, como si estuviera dormido, ejerciendo así su función psicopompa. De modo que además de raptar a una determinada persona, la conducen al Más Allá, convirtiéndose en un vehículo para acceder a dicho lugar. También era frecuente su concepción en el imaginario griego como raptoras de niños pequeños, motivo por el que suelen aparecer como figuras monstruosas en los cuentos, con la finalidad de atemorizarlos, por ejemplo, cuando no se querían ir a dormir.

6. Conclusiones

El objetivo de este capítulo no es realizar una síntesis de lo narrado anteriormente sino mostrar, a través de una reflexión sobre el trabajo, las principales conclusiones del mismo y, junto con ello, mi opinión personal.

Como se ha podido comprobar a lo largo del trabajo, todo relato mítico se ha enriquecido con variantes a lo largo del tiempo. No obstante, mi objetivo no ha sido realizar una compilación de los mismos que atañen a las figuras estudiadas, sino ver a través de ellos la evolución que estas sufren en un periodo histórico, pues el modo en el que se han ido concibiendo ha estado influido por factores, ya sean políticos o culturales. Por otro lado, aunque las figuras analizadas tienen diversas funciones, estas no son incompatibles, sino que, de hecho, ello conlleva un aumento simbólico de estos seres.

Todas las figuras analizadas comparten la característica de ser seres híbridos que ocupan un lugar central en el imaginario griego, poblando tanto los relatos literarios como las representaciones iconográficas, y es por ello por lo que a través de dichos elementos se les puede estudiar de manera detallada. Se trata de seres fantásticos, desmesurados, cuya naturaleza es ambigua y puede dar lugar a confusión, e incluso grotescos en determinados momentos. Pero, por encima de ello, son seres que, precisamente por su condición monstruosa en la que combinan la naturaleza humana y la animal, pueblan lo que en griego se denomina la *eschatía*, el espacio de la frontera, constituyéndose así como figuras del Otro, figuras de la alteridad y el reino que frecuentan es, por tanto, el de la Muerte, el ámbito por excelencia de la otredad. Son, en conjunto, *bellas atroces*, totalmente ambiguas, liminales, que invierten algunos roles de género tradicionales, y que están llenas de misterios, produciendo, por todo ello, sentimientos contradictorios a cualquiera con quien entren en contacto: atracción y repulsión.

Por otro lado, la muerte de Gorgo, de la Esfinge de Tebas, de las Sirenas, y el confinamiento de las Harpías, expresan dos cuestiones de gran relevancia. Primero, que los seres híbridos fueron concebidos para crear una diferencia entre la comunidad humana y el resto; es decir, a partir de la creación del Otro, de estos seres, los griegos

construyeron la Koiné griega, caracterizada por la racionalidad, en la que estos seres no podían tener lugar.

Considero importante resaltar, que en realidad, se trata de una lucha entre el Bien, que está asociado al hombre, y el Mal, que es encarnado por la mujer. Es más, que son las propias mujeres -en este caso como figuras híbridas- las que poseen como objetivo buscar la ruina a los hombres, que generalmente son héroes, caso de Perseo, Edipo y Ulises, o personajes ilustres de la talla de Orfeo, o personas anónimas.

Estas figuras femeninas son consideradas siempre como algo amenazante y perverso, y a pesar de sus diferencias fisionómicas, tienen la misma sed, acabar con la vida del hombre. Precisamente por ello, los estudios de género han visto en ellas los antecedentes de la *femme fatale* del siglo XIX.

Estas figuras, que constituyen una fuerza salvaje y hermosa, son una y al mismo tiempo son todas: Medusa, Esfinge, Sirena, Harpía. Se trata de mujeres malvadas concebidas desde el imaginario patriarcal, que al mismo tiempo, ejercen temor y provocan una gran seducción sobre los hombres. En definitiva, es un arquetipo que se ha ido gestando a lo largo de la Historia, al que han contribuido tanto el arte como la religión, y que se ha convertido en una figura imaginaria en la que la sociología masculina proyectó su misoginia.

Es por ello por lo que no sería justo que la figura de la Esfinge fuera reducida a su encuentro fatal con Edipo, sino que fuera vista, al mismo tiempo, como un demonio funerario, protector de tumbas, psicopompo y como una potencia, opuesta a Apolo, encargada de evidenciar la incapacidad del conocimiento humano. Y lo mismo sucede con Gorgo, quien ha pasado a la posteridad por presidir la égida o escudo de Atenea, pero que, en mi opinión, debe ser valorada verdaderamente por la funcionalidad por la que está presente en tantas representaciones: porque es un talismán, que protege a quien lo porta, ya sea en escudo, en una cerámica o en un horno. En la misma línea, habría que destacar no el canto de las Sirenas como tal, sino lo que este puede expresar, que es un conocimiento sobrehumano, así como cabría tener presente la función psicopompa de las Harpías, y no solo su faceta como raptoras.

Estudiar en conjunto a estos entes sobrenaturales permite establecer conexiones más allá de la tesis de Harrison, puesto que las acciones de algunas de ellas producen el mismo efecto, como la atracción que desencadenan el *Gorgoneion* y el canto de las Sirenas, así como que el canto de la Esfinge y el de las Sirenas son calificados como “sin lira”. De hecho, como prueba de las conexiones que existen entre todas ellas, es que en algunas representaciones se llegan a combinar elementos de varias de ellas, como es el caso de una representación vascular en la que aparece una figura que posee rasgos de las Harpía y de Medusa.

Por otro lado, este trabajo plantea diversas posibilidades de investigación pues se podría ampliar incluyendo otros monstruos femeninos de la mitología griega: Erinias, Lamia, Mormo, Empusa, etc. Además, se pueden comparar con otras del imaginario romano, como las Estriges.

En conclusión, estas figuras femeninas monstruosas, que pueden ejercer tanto seducción como muerte sobre quien se encuentra con ellas, son en mi opinión un objeto de estudio a partir del cual se puede profundizar en diversos aspectos del imaginario colectivo del mundo griego antiguo, en el que estos seres híbridos constituyeron un papel fundamental, como muestra su aparición tanto en las obras literarias como en la iconografía de esa cultura.

7. Bibliografía consultada

Fuentes clásicas:

ATENEO (1998). *Banquete de los eruditos*, traducción de L. Rodríguez-Noriega. Madrid: Gredos.

APOLONIO DE RODAS (1996). *Argonáuticas*, traducción de M. Valverde. Madrid: Gredos.

APOLODORO DE ATENAS (1985). *Biblioteca*, traducción de M. Rodríguez. Madrid: Gredos.

CICERÓN (1987). *Del supremo bien y del supremo mal*, traducción de V-J. Herrero. Madrid: Gredos.

DIODORO DE SICILIA (2001). *Biblioteca histórica*, traducción de F. Parreu. Madrid: Gredos.

ESQUILO (1986). *Tragedias, Los Siete contra Tebas, Agamenón*, traducción de B. Perea. Madrid: Gredos.

ESTRABÓN (2001). *Geografía*. 3, Libros V-VII, traducción de J. Vela y J. Gracia. Madrid: Gredos.

EURÍPIDES (1979). *Tragedias. III*, traducción de C. García Gual y L. A. de Cuenca. Madrid: Gredos.

— (2001). *Tragedias. II*, traducción y notas de J. L. Calvo. Madrid: Gredos.

SÓFOCLES (1981). *Tragedias*, traducción A. Alamillo. Madrid: Gredos.

HESÍODO (1983). *Obras y Fragmentos*, traducción de A. Pérez y A. Martínez. Madrid: Gredos.

HOMERO (1982). *Odisea*, traducción de J. M. Pabón Madrid: Gredos.

— (1991). *Iliada*, traducción de E. Crespo. Madrid: Gredos.

LICOFRÓN (1987). *Alejandra*, traducción de M. Fernández-Galiano. Madrid: Gredos.

LUCIANO (1990). *Obras*, traducción de J. Zaragoza. Madrid: Gredos.

OVIDIO (2008). *Metamorfosis*, traducción de J. C. Fernández y J. Cantó. Madrid: Gredos.

PAUSANIAS (1994). *Descripción de Grecia*, traducción de M^a. C. Herrero. Madrid: Gredos.

PÍNDARO (2002). *Odas y fragmentos*, traducción de A. Ortega. Madrid: Gredos.

PLATÓN (1986). *Diálogos*, traducción de C. García, M. Martínez y E. Lledó. Madrid: Gredos.

Bibliografía moderna:

ALGANZA, M. (2013). “Genios alados, monstruos y mujeres fatales en la mitología griega”. En Carretero, M. *et alii* (eds.), *Vampiros a contraluz. Constantes y Modalizaciones del Vampiro en el Arte y la Cultura*. Granada: Editorial Comares, 2013. 1-17.

AGUIRRE, M. (1999). “Los peligros del mar: muerte y olvido en la *Odisea*”. *Cuadernos de Filología Clásica (Griego e Indoeuropeo)*, 8, 9-22.

BALDI, A. (1961). “Perseus e Persu”. *Aevum Rassegna di Scienze storiche, linguistiche e filologiche*, 35, 131-135.

BERMEJO, J. (1982). *Mitología y mitos de la Hispania prerromana*. Madrid: Akal.

BERNABÉ, A. (1980). *Fragmentos de épica griega arcaica*, Introducción, traducción y notas, Madrid: Gredos.

BORNAY, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

CABRERA, P. (2012). “Los seres híbridos. Imágenes de la alteridad en la Grecia clásica”. En Bernabé A. Pérez de Tudela, J. (eds.), *Seres híbridos en la mitología griega*. Madrid: Ediciones Pensamiento, 13-48.

CROON, J.H. (1955). “The Mask of the Underworld Daemon. Some Remarks of the Perseus-Gorgon Story”. *Journal of Hellenic Studies*, 75, 9-16.

DÍEZ DE VELASCO, F. (1995). *Los caminos de la muerte: religión rito e iconografía del paso del más allá en la Grecia antigua*. Madrid: Editorial Trotta.

FROTHINGHAM, A. L. (1911). “Medusa, Apollo, and the Great Mother”. *American Journal of Archeology*, 15, 3, 349-377.

FRONTISI-DUCROUX, F. (2006). *El hombre-ciervo y la mujer-araña: figuras griegas de la Metamorfosis*. Madrid: Abada.

GARCÍA, C. (2012). *Enigmático Edipo: mito y tragedia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

GARCÍA, C. (2014). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner.

GRESSETH, G. (1970). “The Homeric Sirens”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 101, 203-218.

HARRISON, J. (1960). *Prolegomena to the study of Greek religion*. New York: Meridian Books.

HOPKINS, C. (1934). "Assyrian Elements in the Perseus-Gorgon Story". *American Journal of Archaeology*, 38, 3, 341-358.

HOYS y CALLEJA (1990). "La Gorgona y su triple poder mágico (aproximación a la magia, la brujería y la superstición. II)", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua*, 3, 117-182

IRIARTE, A. (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus.

— (2002). *De amazonas a ciudadanos: pretexto ginecrocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid: Akal.

JIMÉNEZ, A. I. (2012). "Las Sirenas". En Bernabé, A., y Pérez de Tudela, J. (eds.), *Seres híbridos en la mitología griega*. Madrid: Ediciones Pensamiento, 115-151.

LECLERCQ-MARX, J. (2002). *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge : du mythe païen au symbole chrétien*. Bruxelles: Classe des beaux-arts, Académie royale de Belgique: Diffuseur, Altera Diffusion.

MARTÍN, R. (2012). "Medusa y las Gorgonas". En Bernabé A. Pérez de Tudela, J. (eds.), *Seres híbridos en la mitología griega*. Madrid: Ediciones Pensamiento, 155-185.

PEDRAZA, P. (1991). *La Bella, enigma y pesadilla (esfinge, Medusa, Pantera)*. Barcelona: Tusquets.

PÉREZ DE TUDELA, J. (2012). "La Esfinge de Tebas". En Bernabé, A. Pérez de Tudela, J. (eds.), *Seres híbridos en la mitología griega*. Madrid: Ediciones Pensamiento, 51-71.

RODRÍGUEZ, M. (2007). "La música de las Sirenas". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. XVI, 32.

RUIPEREZ, M. S. (2006). *El mito de Edipo: lingüística, psicoanálisis y folklore*. Madrid: Alianza.

VERMEULE, E. (1984). *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica.

VERNANT, J-P. (1986). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.

— (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.

— (2002). *Entre mito y política*. México: Fondo de Cultura Económica.

VERNANT, J-P. y VIDAL-NAQUET, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua. II*. Barcelona: Paidós.

VV.AA. (1999). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich: Artemis.

WEST, M. L. (2003). *The East face of Helicon*. Oxford: Clarendon Press.

Anexo



Figura 1. Estatua griega de terracota representando a una Sirena, 550-525 a.C., Museo Británico, Londres (Leclercq, 2002: 16).



Figura 2. Relieve de la Tumba de las Harpías en Janto, Licia (Turquía), 480-470 a.C. Museo Británico, Londres (Leclercq, 2002: 17).

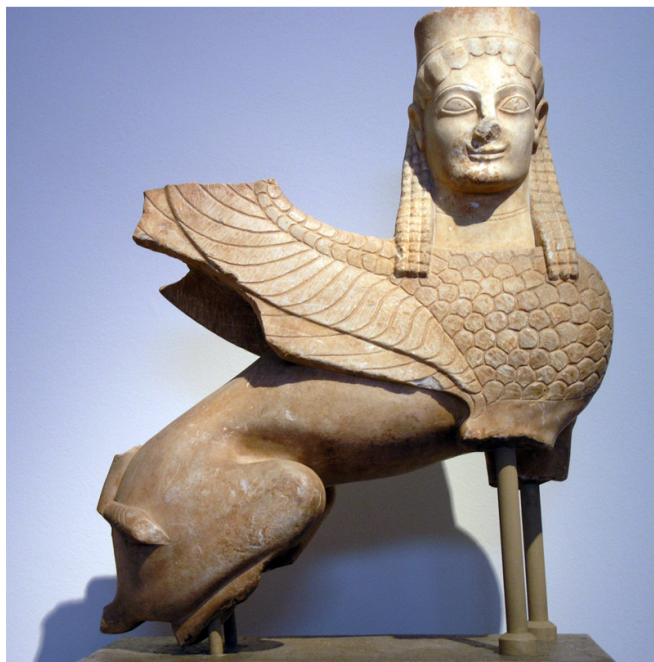


Figura 3. Esfinge de Spata. 570-550 a.C. Museo Arqueológico Nacional, Atenas.

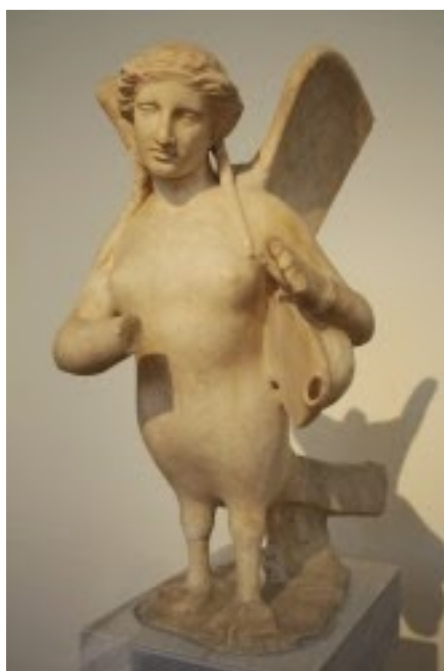


Figura 4. Estatua de una Sirena con una lira hecha de concha de tortuga, datada en el 370 a.C. y procedente del Cerámico de Atenas. Museo Arqueológico Nacional, Atenas (Gual, 2014: 60).



Figura 5. Ánfora con la representación de Heracles y Gerión, portando un escudo decorado con el *Gorgoneion*. Museo de Louvre, París (Díez de Velasco, 1995: 83).

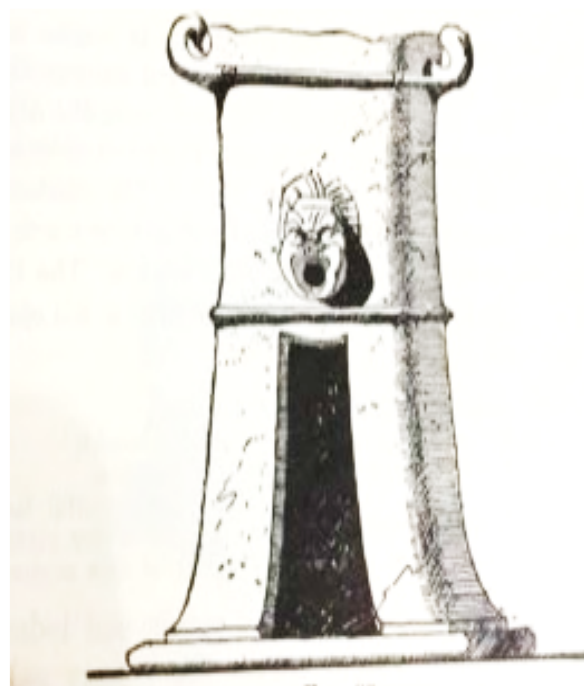


Figura 6. Máscara de Gorgo sobre un horno portátil griego, encontrado en Atenas (Harrison, 1960: 189).



Figura 7. Edipo y la Esfinge en una *kylix* ática del Pintor de Edipo, *ca.* 470 a.C., Vulci. Museo Gregoriano Etrusco, Roma (Iriarte, 1990: 147).



Figura 8. *Kylix* decorada con la cara de Gorgo, procedente de Atenas, *ca.* 529 a.C. Museo Arqueológico Nacional, Madrid (Díez de Velasco, 1995: 70).



Figura 9. Edipo y la Esfinge representados en un lecito de figuras blancas, *ca.* 450 a.C. Museo Arqueológico, Tarento (Iriarte 1990: 151).

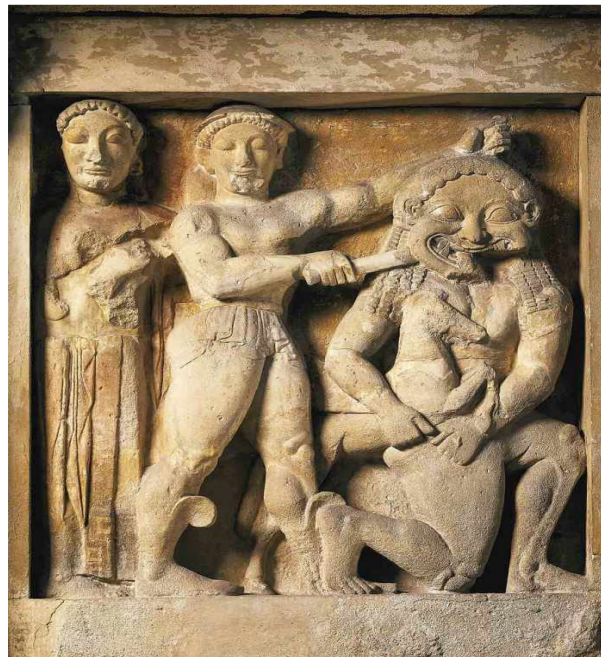


Figura 10. Metopa del templo C de Selinunte, en la que se representa a Perseo cortándole la cabeza a Medusa, y acompañado de Atenea, siglo VI a.C. Museo Arqueológico, Palermo (Hopkins, 1934: 353).



Figura 11. Eros con forma de Esfinge representado en un anillo de bronce del siglo IV a.C. Museo de Bellas Artes, Boston (Vermeule, 1984: 287).



Figura 12. Una Sirena con un collar contempla su rostro en un espejo, gema de cornalina del siglo VI a.C. Conservado en La Haya (Vermeule, 1984: 326).



Figura 13. Pegaso y Crisaor nacen del cuello cortado de la Gorgona mientras Perseo parte con su cabeza. Sarcófago de caliza de Golgos, Chipre, siglo V a.C. Museo Metropolitano de Arte, colección Cesnola. Nueva York (Vermeule, 1984: 237).



Figura 14. Monedas de ciudades griegas, situadas cerca de fuentes, con tipo iconográfico del rostro de Medusa, siglos V-II a.C. (Hoys y Calleja, 1990: 124).



Figura 15. Gorgoneion pintado sobre un vaso ático de figuras negras, fechado en el 560 a.C. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (Martín, 2012: 164).



Figura 16. Medusa como centauro siendo decapitada por Perseo en un bajorrelieve sobre un pithos de arcilla beocio, *ca.* 670 a.C. Museo del Louvre, París (Martín, 2012: 165).



Figura 17. Taza corintia de figuras negras con el Gorgoneion, 625-600 a.C. Museo Británico, Londres (Alganza, 2013: 5).



Figura 18. Figura del dios Bes. Tebas, Egipto, 1300 a.C. Museo Antiguo, Berlín (Hopkins, 1934: 356).



Figura 19. Rostro en terracota del demonio Humbaba, cuya expresión recuerda a la de Medusa, procedente de la ciudad de Sippar, 1800-1600 a.C. Museo Británico, Londres. (Hopkins, 1934: 348).



Figura 20. *Pótnia Therôn*, la “Señora de las Fieras”, representada sobre un plato de Rodas con rasgos iconográficos similares a los de Gorgo. Principios del siglo VI a.C. Museo Británico, Londres (Alganza, 2013: 5).



Figura 21. *Acroterion* del Templo de Atenea en Siracusa, realizado en terracota policromada, siglo VII a.C. Museo de Siracusa (Martín, 2012: 166).



Figura 22. La cara de Gorgona como modelo de arcilla para una antefija, siglo V a.C.. Museo Británico, Londres (*LIMC* IV, 1999: 170).



Figura 23. Copia romana de la “Medusa Rondanini” del siglo V a.C., cuyo original se atribuye a Fidias. Gliptoteca de Múnich (Martín, 2012: 167).



Figura 24. Esfinge de Naxos, 575-560 a.C., procedente de Delfos. Museo Arqueológico de Delfos.



Figura 25. Copa de Siana de Tarento, 570-560 a.C. Museo Arqueológico, Tarento (Iriarte, 1990: 145).



Figura 26. Dibujo de una Esfinge representada en una copa ática del 560 a.C. (Cabrera, 2012: 28).



Figura 27. Orfeo entre dos Sirenas pintado en un lecito ático de figuras negras, *ca.* 580-570 a.C., que se conserva en Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg.



Figura 28. Escena de la *Odisea* pintada sobre un aríbalo corintio, en la que aparece Odiseo situado entre dos pájaros carroñeros como alegoría de las Sirenas, dos Sirenas en una roca, una figura femenina y las puertas del Hades, *ca.* 560 a.C., Museo de Bellas Artes, Boston (García, 2014: 18).



Figura 29 . Ulises atado al mástil ante dos Sirenas que portan instrumentos musicales.
Crátera de *Paestum*, 430 a.C., Museo de Berlín, Colección de Antigüedades
(Rodríguez, 2007: 8).



Figura 30. Tres Sirenas tocando instrumentos musicales pintados sobre un oinochoe de
figuras negras, siglo VI a.C. Colección Callimanopoulos, Nueva York
(Rodríguez, 2007: 8).



Figura 31. Suicidio de una Sirena ante la derrota de no haber podido seducir a Ulises, stamnos ático, 480-70 a.C. Museo Británico, Londres (*LIMC*, 1999: 632).



Figura 32. *Askos* de bronce en forma de Sirena, primera mitad del siglo V a.C. Paul Getty Museum, Malibú (Rodríguez, 2007: 10).



Figura 33. Lecito griego de figuras rojas con Sirena, siglo IV a.C. Museo Arqueológico Nacional, Madrid (<http://www.man.es/man/exposicion/recorridos-tematicos/museo-femenino.html>).



Figura 34. Fineo y las Harpías, vaso ático, 480 a.C., Paul Getty Museum, Malibú.